arta

ANUL XXXIII NR. 12/1986

arta

ANUL XXXIII NR. 12/1986

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, François Pamfil, Mihai Drişcu

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Ispir

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Liana Posluşnic

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu, Cristinel Trancă

FOTOGRAFII ŞI DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu, Cristinel Trancă

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariţii); le 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

	1	Unit şi liber, stăpin pe destinele sale	ARTA
EDITORIAL	4	Bilanţ de rodnice realizări	ARTA
	5	Un spaţiu de afirmare a creativităţii româneşti	ARTA
CRONICA	6	Salonul de sculptură mică	Th. R.
	9	Napoleon Tiron: « Omul ca desen în spaţiu »	Theodor Redlow, Alexandru Chira, Călin Dan
RECITIREA OPEREI	13	Recitirea clasicilor	Dan Grigorescu
		Alegorii în pictura murală brâncovenească	Anca Vasiliu
	16	Pallady, în două lucrări de tinereţe	Mihai Ispir
	17	H. H. Catargi şi poetica peisajului	Cătălin Davidescu
ANIVERSĂRI	19	Paul Erdös	Gheorghe Vida
	22	Stefan Sevastre	Adrian Guţă
	24	Redescoperirea lui Masaccio	Vasile Drăguţ
	25	Suporturile picturii în ulei (II)	Liviu Lăzărescu
OPINII	27	Sentimentul insulei. Note despre criza postmodernă	Călin Dan
	28	O sete de real	Magda Cârneci
ATELIER 35	29	Arta tinerilor din Iaşi. Notaţii preliminarii	Marius Tătaru
	30	Onisim Colta	Gheorghe Vida
	31	Jurnalul galeriilor	Gheorghe Vida, Marius Tătaru, Radu Ionescu, Adrian-Silvan Ionescu, Cătălin Davidescu
	35	Fotografia prerafaelită	Adrian-Silvan Ionescu
MERIDIANE	36	Henry Moore (1898—1986)	Amelia Pavel
	37	Două expoziţii Gheorghe I. Anghel	M. I. Ispir
	38	Reflecţii într-o galerie din Beijing	Valentin Ciucă
	39	Diferenţele dintre pictura chineză şi cea occidentală	Zong Baihua
		Meridiane. Agenda U.A.P. Calendar	

COPERTA	I	Omagiu Marii Uniri	Vasile Pop Negreşteanu

	1	Unis et libres, maître de son destin d'un riche	ARTA
EDITORIAL	4	A l'heure du bilan	ARTA
	5	Un espace d'affirmation de la créativité roumaine	ARTA
CHRONIQUE	6	Le Salon de petite sculpture	Th. R.
	9	Napoleon Tiron: « L'homme comme dessin dans l'espace »	Theodor Redlow, Alexandru Chira, Călin Dan
REFLECTURE DE L'OEUVRE	13	La relecture des classiques	Dan Grigorescu
		L'allégorie dans la peinture murale de l'époque Brancovan	Anca Vasiliu
	16	Pallady — deux tableaux de jeunesse	Mihai Ispir
	17	H. H. Catargi et la poétique du paysage	Cătălin Davidescu
ANNIVERSAIRES	19	Paul Erdös	Gheorghe Vida
	22	Ştefan Sevastre	Andrei Guţă
	24	La redécouverte de Masaccio	Vasile Drăguţ
	25	Les subjectiles de la peinture à l'huile (II)	Liviu Lăzărescu
OPINIONS	27	Le sentiment de l'île. Notes sur la crise post-moderne	Călin Dan
	28	La soif du réel	Madga Cârneci
ATELIER 35	29	Jeunes artistes de Jassy. Notations préliminaires	Marius Tătaru
	30	Onisim Colta	Gheorghe Vida
	31	Le journal des galéries	Gheorghe Vida, Marius, Tătaru, Radu Ionescu, Adrian-Silvan Ionescu, Cătălin Davidescu
	35	La photographie préraphaélite	Adrian-Silvan Ionescu
MERIDIENS	36	Henri Moore (1898—1986)	Amelia Pavel
	37	Deux expositions de Gheorghe I. Anghel	M. I. Ispir
	38	Réflexions dans une galérie de Beijing	Valentin Ciucă
	39	Différences entre la peinture chinoise et la peinture occidentale	Zong Baihua
		Meridiens. L'agenda de l U.A.P. Calendrier	

COUVERTURE	I	La Grande Union — hommage	Vasile Pop Negreşteanu

	1	Соединённый и свободный, хозяйн своей судьбы	АРТА
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	4	Баланс плодотворных достижений	АРТА
	5	Пространство утверждения румынского творения	АРТА
ХРОНИКА	6	Выставка маленькой скульптуры	Т. Р.
	9	Наполеон Тирон: « Человек подобно рисунка в пространстве »	Теодор Редлов, Александру Кира, Кэлин Дан :
	13	Перечитывание классиков	Дан Григореску
		Аллегории в стенной живописи в эпохи Константина Брынковеану	Анка Василиу
	16	Паллади — 2 работы юности	Михай Испир
	17	Х. Х. Катарджи и поэтика пеисажа	Кэтэлин Давидеску
ГОДОВЩИНЫ	19	Паул Ердош	Георге Вида
	22	Штефан Севастре	Адриан Гуцэ
	24	Вновь открывать Масачио	Василе Дрэгуц
	25	Подставки живописи маслом	Ливиу Лэзэреску;
МНЕНИЯ	27	Чувство озера. Заметки о кризисе постмодернизма	Кэлин Дан
	28	Жажда действительности	Магда Кырнеч
АТЕЛЬЕ 35	29	Искусство молодых художников города Яссы. Предварительные заметки	Мариус Тэтару
	30	Онисим Колта	Георге Вида
	31	Журнал галереи	Георге Вида, Мариус Тэтару, Раду Ионеску, Адриан-Силван Ионеску, Кэтэлин Давидеску
	35	Прерафаельская фотография	Адриан-Силван Ионеску
МЕРИДИАНЫ	36	Генру Мур (1898—1986)	Амелия Павел
	37	2 выставки: Георге И. Ангел	М. И. Испир
	38	Размышления в одной галерии в Бейжинге	Валентин Чукэ
	39	Различия между китайской и западной живописи	Зонг Байхуа
		Меридианы. Записная книжска С.Х. Календарь	

ОБЛОЖКА	I	Почёт Великому Соединению	Василе Поп Негрештеану

unit și liber, stăpîn pe destinele sale

Aniversările acestei luni — 68 de ani de la făurirea statului național unitar român și 39 de ani de la proclamarea Republicii — au înscris gîndul pe un arc peste timp cu largă deschidere, prilejuind evocarea multimilenarelor lupte și jertfe ale poporului nostru pentru libertate și neatîrnare, pentru dreptul de a fi stăpîn în propria-i țară — lupte atestate documentar, pentru întîia dată, acum 2500 de ani. Arcul peste timp se deschide deopotrivă în viitor: către sfîrșitul acestui deceniu, cînd România consolidînd și amplificînd înfăptuirile fără precedent ale *Epocii Nicolae Ceaușescu* și atingînd obiectivul strategic stabilit de istoricul Congres al 13-lea al partidului, va deveni o țară socialistă mediu dezvoltată din punct de vedere economic și social; și mai departe, către orizontul anilor 2000, cînd ea se va situa în rîndul țărilor dezvoltate ale lumii. Unitatea și libertatea, vocația creatoare și de construcție pașnică a acestui popor — întărit în continuitatea multimilenară a luptei sale animate de idealuri statornice — sînt chezășia noilor victorii pe care le întrevedem — victorii ce vor încununa, pe trepte tot mai înalte, nobila strădanie a înaintașilor.

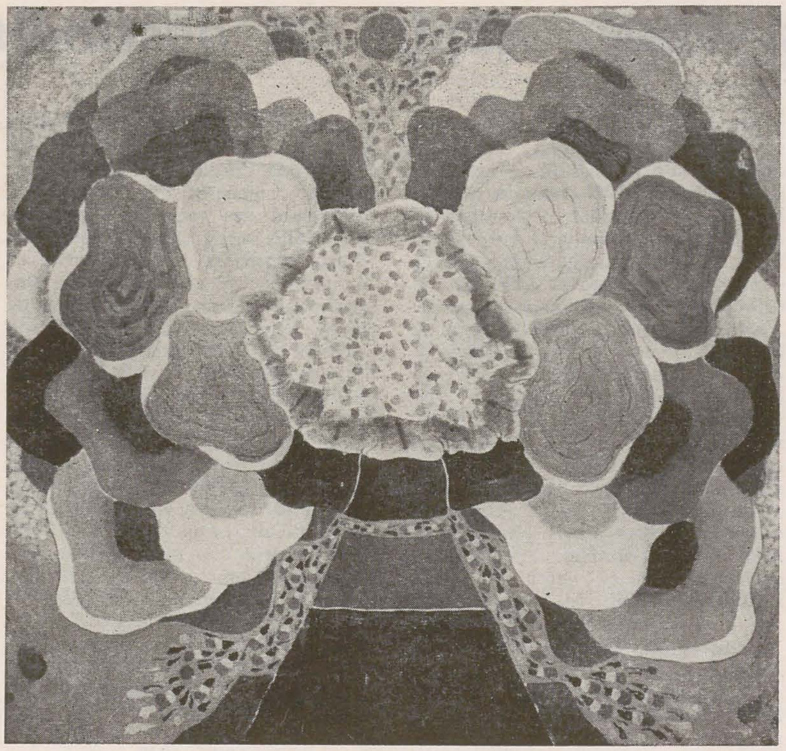
Concepția cu privire la istoria națională unică și unitară, strălucit fundamentată de genialul nostru conducător și ctitor de istorie nouă, *tovarășul Nicolae Ceaușescu*, are ca temeiuri vechimea și continuitatea neîntreruptă a românilor pe meleagurile de la Carpați, Dunăre și Mare, unitatea lor originară și consolidată prin veacuri, permanența luptei pentru a-și construi și apăra o patrie liberă, demnă și prosperă, deplin stăpînă pe soarta sa. Acestea sînt înseși temeiurile destinului de invincibilitate ale unui popor pe care vicisitudinile istoriei l-au obligat să ducă o îndîrjită și necurmată luptă pentru a-și păstra ființa, pentru a-și asigura dăinuirea și dezvoltarea pe vatra strămoșească. Cum spune *tovarășul Nicolae Ceaușescu*: « *setea de libertate și dreptate ne-au lăsat-o moștenire strămoșii, înaintașii, care s-au luptat cu Darius, cu mulți împărați romani, apoi — după o conviețuire îndelungată cu romanii și nașterea poporului român — cu mulți alți cotropitori din timpul migrațiilor și năvălirilor barbare, iar odată cu dezvoltarea formațiunilor statale și a celor trei principate — Țara Românească, Moldova și Transilvania — cu imperiile otoman, țarist și habsburgic* ». În aceeași ordine de idei, conducătorul partidului și statului nostru arată că: « *idealurile formării unui stat puternic pe meleagurile Daciei nu au putut fi ucise niciodată, pentru că ele sînt adînc implîntate în însuși sîngele, în conștiința și spiritul întregului nostru popor* ». De o parte și de alta a Carpaților — cunună și coloană vertebrală a pămîntului românesc — trăiesc din vechime fiii aceluiași popor, legați printr-o deplină unitate etnolingvistică, social-economică și culturală, conștienți că au de purtat prin veacuri același destin istoric, ceea ce le-a însuflețit neîntrerupt lupta pentru integritate și neatîrnare. Conștiința unității de structură și destin, neafectată de pluralismul statal din perioada medievală a alimentat neîncetat năzuința de unitate politică statală, care și-a aflat prima înfăptuire în cel mai strălucit act istoric al evului mediu românesc: unirea de sub domnia lui Mihai Vodă Viteazul, la 1600, a celor trei țări românești, în hotarele ce cuprindeau cea mai mare parte a teritoriului vechii Dacii. În secolul al 18-lea conștiința națională avea să cunoască o puternică afirmare, revoluția populară din 1784, condusă de Horea, Cloșca și Crișan, atestînd prezența în Transilvania a unei națiuni hotărîte să înlăture statutul politic de inferioritate impus de structurile medievale și de dominația străină. Revoluța din 1821, condusă de Tudor Vladimirescu, avea să pună cu putere în evidență înaltele idealuri de unitate politică și neatîrnare, devenite apoi idei-forță ale revoluției de la 1848, în toate cele trei țări române. Prin stăruința și elanul patriotic al maselor, în frunte cu oameni politici și cărturari progresiști, dubla alegere a lui Alexandru Ioan Cuza ca domn al Principatelor Române marca, în 1859, o primă etapă în procesul de unificare statală a națiunii, pasul următor în acest proces fiind cucerirea independenței de stat în 1877—1878, act care a determinat afirmarea Principatelor Române pe plan internațional și reactivarea luptei pentru eliberare națională a românilor aflați încă sub dominație străină. În primele rînduri ale luptei pentru eliberarea socială și națională a poporului român, pentru realizarea unei Dacii românești, se situa, în anii de la sfîrșitul secolului trecut, mișcarea muncitorească și socialistă, care cunoștea o puternică dezvoltare. Toate forțele sociale și politice românești din Transilvania erau antrenate în lupta pentru realizarea integrală a unității statale, pentru eliberarea teritoriilor românești anexate de Austro-Ungaria, iar participarea României la primul război mondial, alături de Antantă, a creat condiții favorabile înfăptuirii acestui istoric obiectiv, odată cu lichidarea imperiilor absolutiste și cu formarea, pe ruinele acestora, a statelor naționale ale popoarelor asuprite în trecut.

În toată Transilvania au avut loc, de-a lungul anului 1918, manifestații populare pentru înfăptuirea Marii Uniri, acțiuni inițiate în acest sens de diferite asociații și societăți culturale, dezbateri în cadrul consiliilor naționale locale și regionale, create atunci și conduse de Consiliul Național Român, care a convocat, la 1 Decembrie 1918, Marea Adunare Națională de la Alba Iulia — veche așezare a Daciei, centru al celei dintîi uniri politice a românilor, loc al martiriului suferit de Horea și Crișan și al întemnițării lui Avram Iancu. Alături de cei 1228 de delegați aleși, pe baza sufragiului universal, în cercurile electorale și instituțiilor românești de pe întregul cuprins al Transilvaniei, au venit pe Cîmpul lui Horea peste 100 000 de români reprezentanți ai tuturor claselor și categoriilor sociale, din toate zonele Transilvaniei, ceea ce a dat istoricei Declarații de la Alba Iulia, prin care s-a proclamat solemn « Unirea Transilvaniei și Banatului cu România pentru toate veacurile », semnificația unui act de voință generală a obștii românești. « Veacuri de-a rîndul — se spune în documentul adoptat la 1 Decembrie 1918 — poporul românesc, adevăratul și legitimul proprietar al pămîntului ce fusese odată Dacia, a fost socotit

NISTOR COIȚA: *Marea Unire*

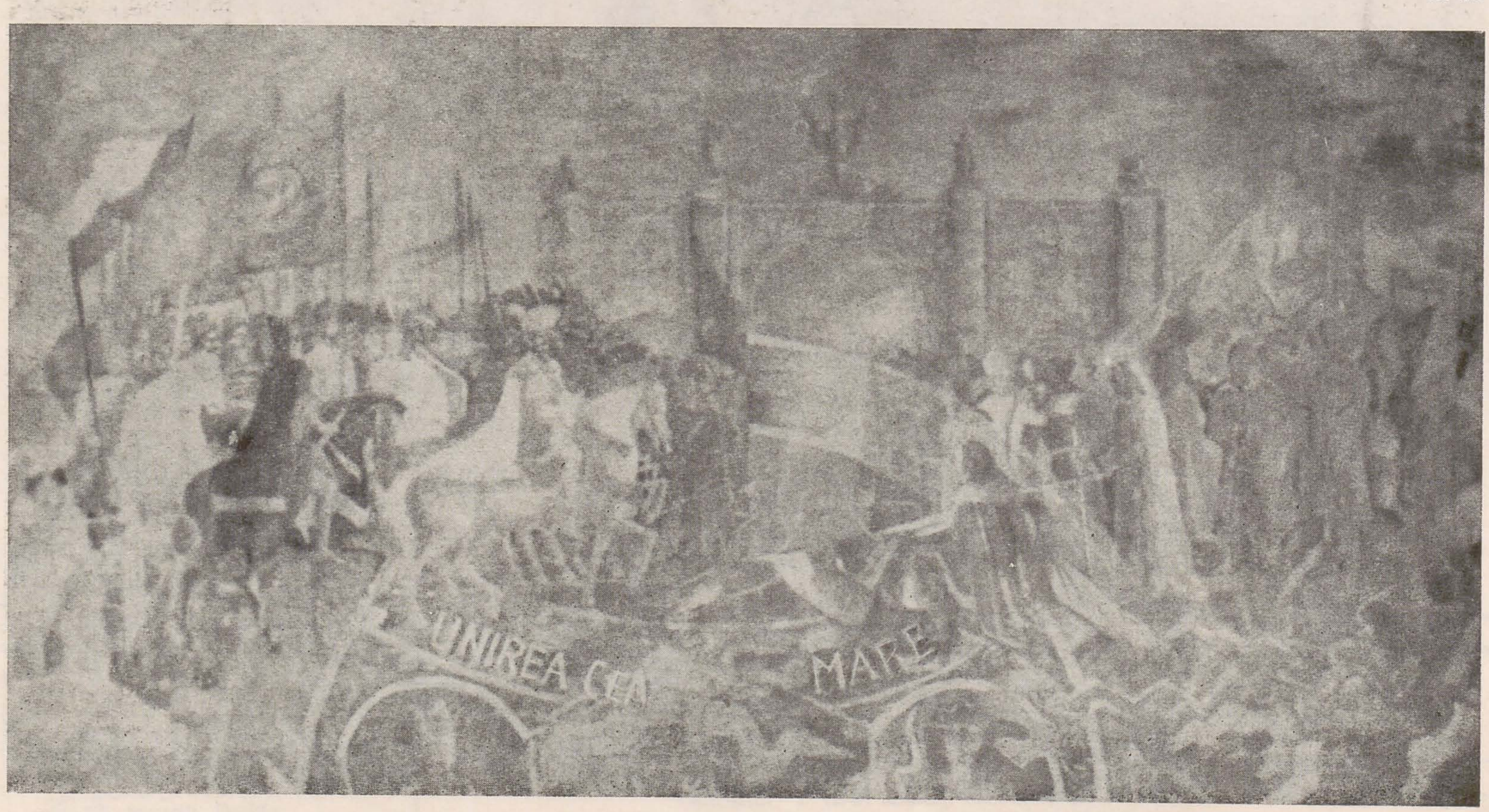
străin şi sclav pe pămîntul său strămoşesc. Bucătăţirea trupului românesc a fost act de barbarie. Distrusă barbaria, unirea tuturor românilor într-un singur stat este cea mai firească preţuire a civilizaţiei. » Şi mai departe, în aceeaşi declaraţie: « Adunarea naţională dă expresiune dorinţei sale ca congresul de pace să înfăptuiască comunitatea naţiunilor libere, în aşa chip ca dreptatea şi libertatea să fie asigurate pentru toate naţiunile mari şi mici, iar în viitor să se elimine războiul ca mijloc de reglementare a raporturilor internaţionale ».

« *Desfăşurarea evenimentelor istorice* — releva *tovarăşul Nicolae Ceauşescu*, într-o lapidară caracterizare — *a demonstrat cu putere că Unirea de la 1 Decembrie 1918, care a dus la crearea statului naţional unitar român, a fost rezultatul nemijlocit al luptei hotărîte a celor mai largi mase populare, a întregului popor, un act în deplină concordanţă cu drepturile inalienabile ale românilor, cu realitatea obiectivă, cu cerinţele legice ale dezvoltării istorice sociale* ». La Conferinţa de pace din 1920, România a adus spre recunoaştere oficială şi consacrare juridică hotărîrea istorică a maselor largi populare, proclamată solemn în adunări plebiscitare, reprezentative şi democratic constituite, iar marile puteri nu au făcut decît să recunoască principiul autodeterminării naţionale, căruia poporul român îi dăduse expresie concretă, aşa cum făcuse şi în 1859, prin lupta sa consecventă şi prin propria sa vrere. Realitatea obiectivă şi drepturile inalienabile ale unui popor au intrat astfel în legitimă concordanţă cu cadrul naţional statal, ceea ce va permite înmănuncherea tuturor energiilor şi capacităţilor româneşti, creînd condiţii favorabile de activitate forţelor progresiste ale societăţii şi în primul rînd mişcării muncitoreşti revoluţionare, care — prin partidul său comunist, făurit în 1921 — s-a situat în fruntea luptei pentru transformări social-economice, pentru egalitate şi dreptate socială, pentru apărarea independenţei, unităţii şi integrităţii teritoriale a patriei.



Sub conducerea Partidului Comunist Român, poporul nostru a înfăptuit marele act istoric de demnitate patriotică de la 23 August 1944, revoluţia de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă, care a inaugurat o uriaşă operă de transformare revoluţionară a societăţii româneşti. Instaurarea guvernului revoluţionar democratic la 6 Martie 1945 şi victoria forţelor democratice, în frunte cu comuniştii, în alegerile din noiembrie 1946 au creat condiţii pentru transformarea statului, în concordanţă cu cerinţele edificării noii societăţi. La 30 Decembrie 1947, consfinţind dreptul istoric al poporului de a fi singur stăpîn în ţară şi de a se ocîrmui potrivit năzuinţelor şi intereselor sale legitime, România devenea Republică, în care întreaga putere emană de la popor şi aparţine poporului. Potrivit Constituţiei din 1965, Republica Socialistă România este un « stat al oamenilor muncii de la oraşe şi sate, suveran, independent şi unitar », în care puterea aparţine poporului, « liber şi stăpîn pe soarta sa », forţa politică conducătoare a întregii societăţi fiind Partidul Comunist Român. Momentul creării acestei forme democratice de stat, prin care s-a instituit suveranitatea deplină a poporului, îşi află continuitatea legitimă în alte mari momente din noua istorie a patriei: forumul comunist din vara anului 1965, care a inaugurat perioada de măreaţă ctitorie de ţară şi strălucită afirmare în lume, *Epoca Nicolae Ceauşescu* şi următoarele congrese ale partidului, care au formulat, de la o etapă la alta, strategia progresului neîntrerupt al societăţii româneşti, pe baza Programului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi de înaintare a României spre comunism.

Trăind într-o ţară în care, potrivit concepţiei democraţiei muncitoreşti revoluţionare, socialismul se construieşte cu poporul şi pentru popor, toţi oamenii muncii, fără deosebire de naţionalitate, participă direct la gospodărirea avuţiei naţionale, la conducerea vieţii sociale şi la înfăptuirea programelor de dezvoltare a patriei. Anii Republicii au sudat puternic conştiinţa de sine a poporului, coeziunea sa moral-politică, bazată pe identitatea de interese şi aspiraţii, străvechea noastră unitate românească dobîndind astfel temeiuri noi, dătătoare de tărie şi încredere în viitor. În strînsă unitate în jurul partidului şi al secretarului său general, poporul român păşeşte în cel de-al 40-lea an al Republicii sale aducînd un înalt omagiu ctitorului de nouă istorie a patriei, în epoca al cărei simbol îl constituie cuvintele îngemănate « *Partidul — Ceauşescu — România* ». Angajaţi în transformările revoluţionare ale acestui timp eroic, toţi fiii patriei îşi îndreaptă gîndurile de aleasă preţuire şi recunoştinţă către *tovarăşul Nicolae Ceauşescu*, a cărui personalitate de patriot, revoluţionar şi conducător politic preţuit pe toate meridianele lumii întruchipează în mod strălucit geniul creator al poporului nostru, spiritul său de dreptate şi libertate, exemplara sa vocaţie de construcţie paşnică.



ION GHEORGHIU: *Tricolor*
VASILE POP NEGREȘTEANU: *Omagiu Marii Uniri (detaliu)*
IOANA KASSARGIAN: *Unirea cea Mare*

bilanț de rodnice realizări

Viața culturală a țării noastre, expresie a unei spiritualități moderne, fundamental ancorate în solul fertil al devenirii sale revoluționare, a fost și în acest an 1986 — declarat « An internațional al Păcii » —, marcată de evenimente artistice importante, constituind mereu reînnoite prilejuri de meditație și rodnice reevaluări. Conștiința fiecăruia dintre cei ce gîndesc și trudesc în sfera artelor vizuale își desăvîrșește necontenit dimensiunea socială, fenomen ce are ca rezultat o participare din ce în ce mai limpede angajată la opera de traducere cît mai plenară și mai neîntîrziată a generosului evantai de teme și sugestii oferite atît de existentul cotidian, cît și de pasionantele confruntări intelectuale ale epocii pe care o trăim. Se structurează astfel un cadru general ce direcționează ființa artistică a spiritualității românești contemporane, un climat specific, complex și rodnic, în limitele căruia își găsește locul și fertilul an 1986. Putem afirma cu certitudine că fizionomia artistică a anului ce se apropie de sfîrșit — fizionomie pe care căutăm să o creionăm din sinteza bogatului repertoriu de manifestări desfășurate în acest răstimp — demonstrează faptul că diversitatea formelor de exprimare pe care artele plastice au atins-o la noi, și care se nuanțează continuu, îmbină în mod dialectic necesitatea fiecărui creator de a se realiza ca o personalitate autentică, în deplină libertate a gîndului, cu bogăția realităților contemporane și nevoia publicului de a-și vedea oglindită viața și idealurile în mod cît mai viu și mai sugestiv. În chip firesc, s-a făcut resimțită, din partea acestor arte ale imaginii, o participare mai eficientă la problematica pasionantă și extrem de diversificată a celei mai fierbinți actualități, demonstrînd cu elocvență atașamentul sincer și unanim ai artiștilor față de nobilele idealuri ale societății socialiste, strădania lor permanentă de a participa la impresionanta operă de înnoire și perfecționare a întregii noastre ființe naționale. Viața noastră, cu întreaga multiplicitate a fațetelor ei, devine din ce în ce mai bogată în aspecte ce trebuie să anime și să diversifice conținutul tematic al creației plastice. Este cu atît mai semnificativă și mai îmbucurătoare, în aceste condiții, sincronizarea din ce în ce mai evidentă a evenimentelor artistice care au marcat anul 1986, la ritmul vieții sociale, atenția acordată tuturor aspectelor muncii de edificare a societății românești, elemente ce se înscriu pe linia factorilor ce contribuie la fundamentarea condițiilor modernității autentice a creației plastice. A devenit din ce în ce mai limpede faptul că înțelegerea corectă și nuanțată a necesității istorice a formelor de comunicare prin artă (în diversitatea lor), poate contribui la construirea premiselor unei autentice accesibilități, care să răspundă intereselor culturale crescînde ale oamenilor, să le stimuleze și dezvolte aspirațiile lor nobile de creativitate socială, materială și spirituală, de frumos.

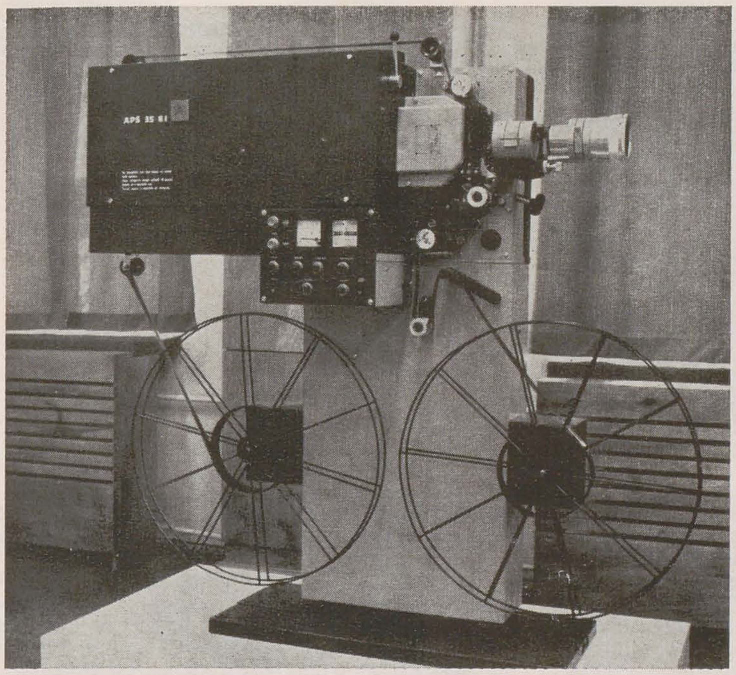
« Creația literar-artistică, rezultat al muncii și cunoașterii, este chemată să răspundă cerințelor făuritorilor de bunuri materiale și spirituale, să îmbogățească și să înfrumusețeze viața spirituală a omului; pentru a fi la înălțimea imperativelor sociale, arta trebuie să-și tragă seva din frămîntările și năzuințele poporului », sublinia secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu. În spiritul unor asemenea îndemnuri generoase și clarvăzătoare, artistul contemporan este dator să abordeze orice temă din perspective cît mai largi, considerînd fiecare nouă realizare practică și fiecare deschidere teoretică drept încă un impuls adresat muncii și gîndirii sale. Această ancorare în realitatea cotidiană, această investigare atentă a marilor realizări de muncă și fapte, studiul atent al chipului, psihologiei și vieții spirituale a celor ce-și desfășoară zilnic, cu dăruire, activitatea de constructori ai socialismului, au constituit și constituie, în continuare, pentru artiștii plastici, importante prilejuri de reflecție cetățenească și artistică. Așa cum ne apare acum, anul artistic 1986 demonstrează, încă o dată, faptul că artiștii se dovedesc a fi pe deplin conștienți că au nobila menire de a crea o operă care, prin forța ideilor și expresiei, să dea glas unei realități ce aparține spațiului material și spiritual românesc, ca o mărturie a profundelor procese la care ei sînt martori și participanți direcți.

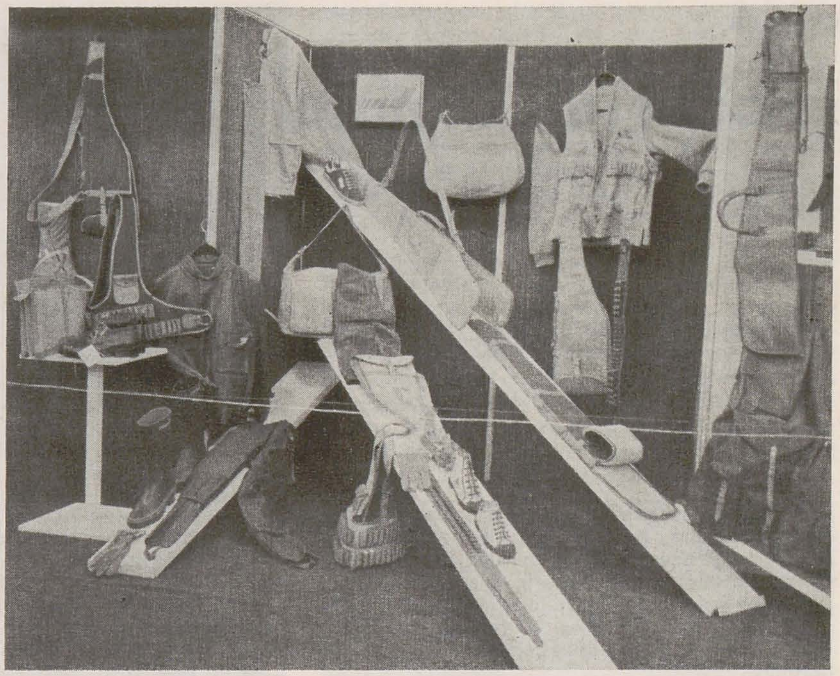
Responsabilitatea culturală a creatorilor față de transcrierea plastică a temelor contemporaneității a constituit suportul activ al unor mari proiecte de artă monumentală în curs de desăvîrșire și al unei întregi serii de expoziții omagiale colective, tematice și de sinteză, așa cum au fost cele închinate celor « 65 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român » și « Anului internațional al păcii », « Bienala de pictură și sculptură », « Salonul de grafică », « Trienala de design », « Salonul de sculptură mică ». Alături de « Salonul municipal » bucureștean, capitala țării a găzduit ample expoziții colective dedicate ilustrării activității filialelor U.A.P. din țară: Pitești, Brașov, Sibiu, Craiova, Oradea, Piatra Neamț, Buzău, Tulcea, oferind astfel prilejul unei mai bune cunoașteri a activității unor centre culturale din cele mai diferite zone ale țării, reafirmînd bogata « varietate în unitate » a artei noastre contemporane. Artiștii plastici au ținut o strînsă, continuă și eficientă legătură cu cercurile de artă plastică din întreprinderi, instituții, cluburi, case de cultură ș.a., contribuind cu talentul, priceperea și sîrguința lor, la creșterea calitativă a manifestărilor Festivalului Național « Cîntarea României », la promovarea mărețelor țeluri ale acestuia.

Contribuții de seamă la definirea nivelului de concepție și realizare al creației noastre plastice moderne, au adus-o și unele expoziții personale remarcabile ce au constituit adeseori adevărate momente de referință, nu doar în activitatea artiștilor respectivi, ci și în raport cu ansamblul artei noastre contemporane. Amintim aici, într-o enumerare ce este departe de a fi exhaustivă, expozițiile retrospective Ligia Macovei, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Mihai Horea, expozițiile de pictură: Teodor Harșia, Virgil Almășanu, Constantin Piliuță, Ion Sălișteanu, Marin Gherasim, Teodor Moraru, Horea Paștina, Damian Petrescu, cele de sculptură ale lui Napoleon Tiron, Dinu Rădulescu, Aurel Contraș, Mihai Marcu, cele de grafică datorate Hortensiei Masichievici Mișu, Simonei Runcan, lui Ion Panaitescu, Mihai Mănescu, cele de artă decorativă ale Corneliei Moldoveanu și Marianei Macri.

În spațiul unei culturi unitare, arta plastică românească și-a dezvăluit, și în cursul anului 1986, deplina forță și vitalitate, capacitatea neobosită de reînnoire, posibilitatea de a pătrunde în esența fenomenelor materiale și spirituale care definesc epoca pe care o trăim. Amploarea și înalta calitate a realizărilor culturii noastre plastice din ultima perioadă, constituie o garanție a capacității artiștilor noștri de a se dedica în continuare, cu tot mai admirabile rezultate, întruchipării omului vremii noastre, idealurilor și faptei lui cutezătoare, vieții luminoase pe care o clădește, patriei, frumuseții și gloriosului ei trecut.

arta





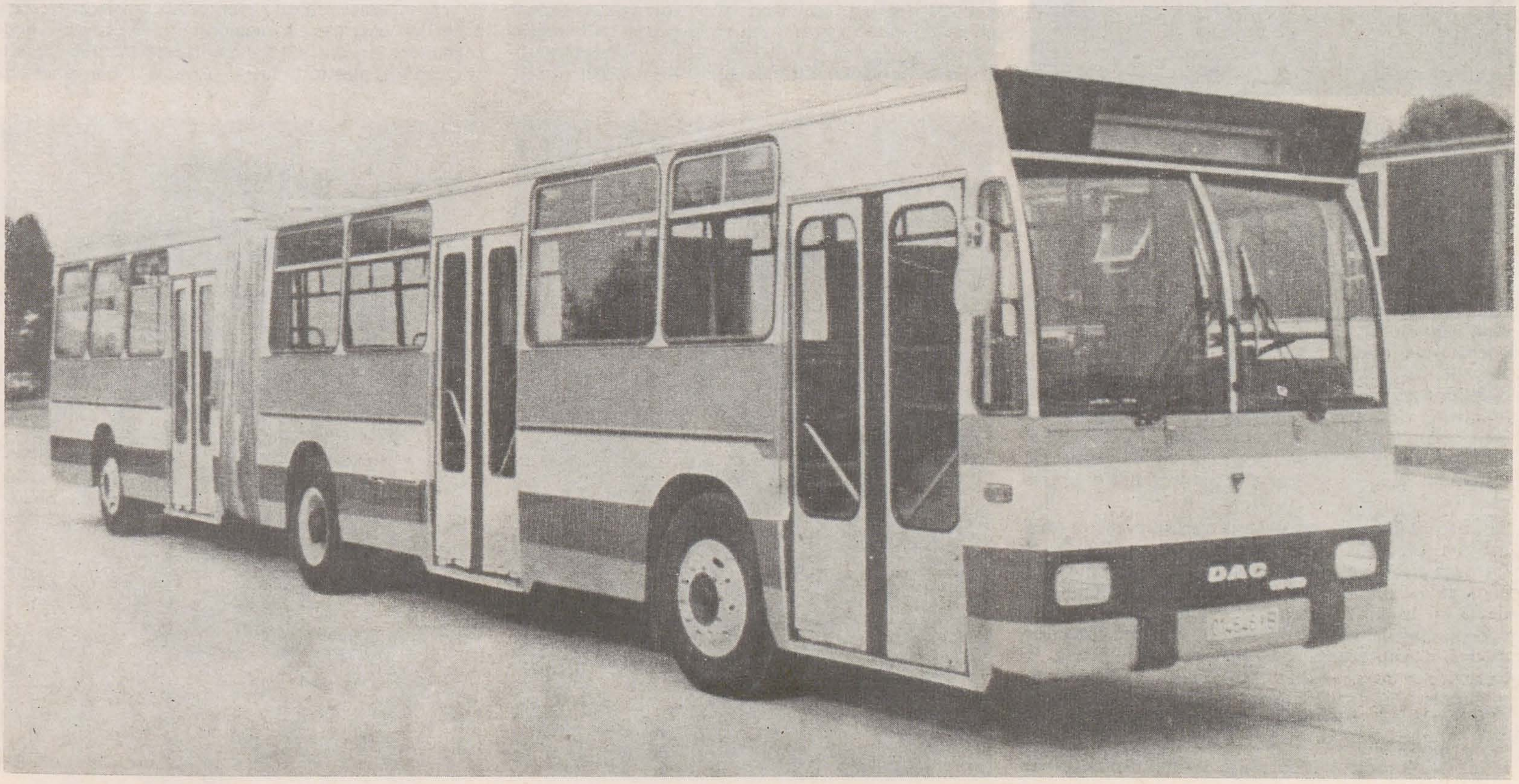
un spațiu de afirmare a creativității românești

ALEXANDRU GHILDUȘ
CONSTANTIN MARINESCU

ASZALOS GEZA

La 18 octombrie, în prezența unei ample asistențe, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului, președintele Republicii, a tăiat panglica inaugurală a ediției din acest an a Tîrgului internațional București, manifestare de prestigiu, devenită tradițională în activitatea economică românească sub emblema « Comerț — cooperare — dezvoltare — pace ». Sinteză a realizărilor economiei românești, ale cercetării științifice și ingineriei tehnologice naționale, totodată prilej de generos dialog internațional, Tîrgul a reafirmat cu putere originalitatea și calitatea produselor creației tehnico-științifice românești, competitivitatea acestora, aptitudinea lor de a se înscrie în circuitul mondial al bunurilor materiale la cotele cele mai înalte ale valorii și exigenței. Tovarășul Nicolae Ceaușescu, împreună cu tovarășa Elena Ceaușescu, însoțiți de membri și membri supleanți ai Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., ai Consiliului de Stat și ai guvernului, de conducători de instituții centrale, organizații de masă și obștești, au vizitat standurile Tîrgului la care au participat peste 490 firme din 36 de țări de pe toate continentele, precum și 700 de întreprinderi centrale și institute din România, prezente prin 44 întreprinderi de comerț exterior. În contextul acestei noi și grăitoare afirmări a drumului ascendent al economiei naționale în epoca inaugurată de istoricul Congres al IX-lea al partidului, deosebit de elocvente s-au înfățișat și realizările designului românesc. Domeniu interdisciplinar care are în vedere înzestrarea mediului ambiant cu atributul calității estetice, modelarea spațiului social, vitalizarea activităților cotidiene celor mai diverse, designul a fost reprezentat, cum era și firesc, îndeosebi prin intervenția sa în sfera produsului industrial, unde diversitatea, acuratețea și inteligența soluțiilor date în folosință au apărut cu pregnanță ilustrate. Utilajul industrial, aparatajul electronic și de măsură, mijloacele de transport, bunurile de consum etc. s-au dovedit tot atîtea cîmpuri de manifestare a creativității românești în design, deschizînd cuprinzătoare perspective pentru dezvoltarea și în viitor a acestei discipline. Spațiu privilegiat de articulare a esteticului cu economicul, designul românesc și-a probat încă o dată, la Tîrgul internațional București, originalitatea și vitalitatea.

arta



HOREA FLĂMÎNDU
GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI
SAVA STOIANOV

salonul de sculptură mică

Amploarea crescîndă pe care o cunoaşte, de la o ediţie la alta, această expoziţie de cuprindere republicană, devenită tradiţională, nu poate fi decît îmbucurătoare. Numărul mare de participanţi din acest an — peste o sută — justifică, de altfel, şi prezentarea salonului într-o cronică distinctă şi nu la « Jurnalul galeriilor », aşa cum se obişnuia.

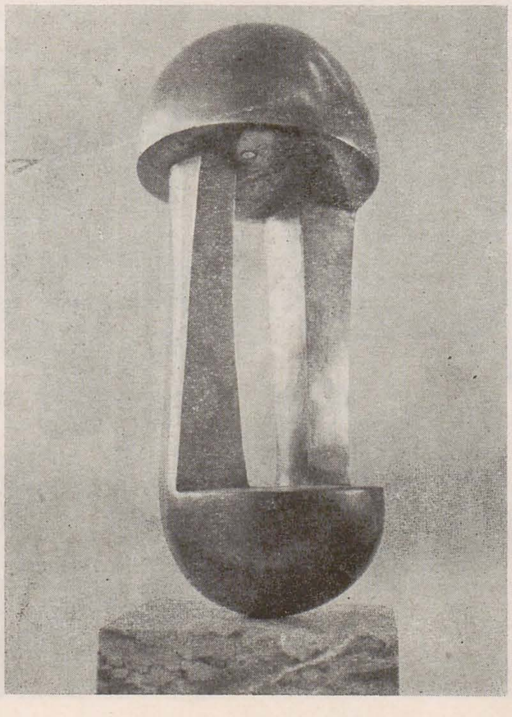
În urmă cu un an scriam în paginile revistei: « Desigur, este bine pentru sculptorii noştri ca un număr cît mai mare dintre ei să poată expune în fiecare an măcar cîte o lucrare, dar acest generos democratism riscă să-l pună în încurcătură pe cel care, intrînd în expoziţie, încearcă să-şi facă un drum de înţelegere şi de receptare adecvată prin hăţişul aparent inextricabil al exponatelor ». De data aceasta democratismul participării a fost mai bine structurat, nu atît prin puţinele excluderi operate de o jurizare în mod voit laxă, cît mai ales printr-o inteligentă, bine simţită asociere a pieselor sculpturale, selecţionate pentru expoziţie în familii de opţiuni tematice sau stilistice, astfel încît vecinătăţile, considerate înăuntrul secvenţelor fireşti de parcurs expoziţional, au fost în general valide din punctul de vedere al coerenţei de expresie plastică.

Să fie oare acest salon un mostrar relevant pentru robusta şi vitala creativitate ce se manifestă în întreaga sculptură românească contemporană? Se pare că năzuinţa lui aceasta este: să prilejuiască, de la an la an, o tot mai completă orchestrare a vocilor singulare din ateliere. În afara sculptorilor care sînt reprezentaţi frecvent şi semnificativ în expoziţiile mari, chiar şi cu lucrări statuare sau monumentale, toţi ceilalţi împătimiţi ai expresiei plastice în tridimensional au ocazia, o dată pe an, să ne aducă aminte că există artisticeşte şi că participă — sporadic sau susţinut, în funcţie de şanse şi împrejurări — la opera de felurită întrupare plastică a adevărurilor pe care ne sprijinim şi a întrebărilor pe care ni le punem.

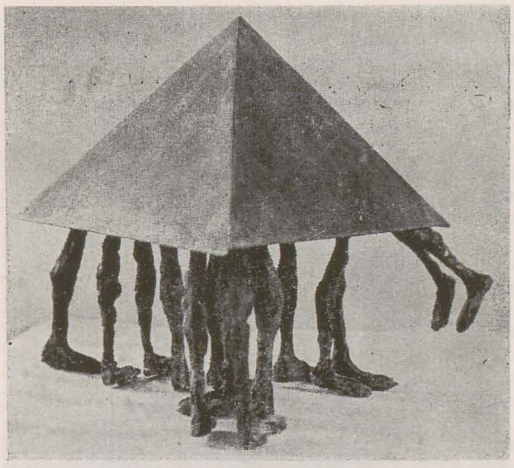
Constatînd, şi la actuala ediţie, îndreptăţita aspiraţie a sculpturii mici de a-şi depăşi condiţia de marginalitate, la care ar obliga-o comoda situare în sfera artei de agrementare a interiorului locuit — şi nu este vorba numai de o aspiraţie, ci de o asumare a condiţiei de artă majoră — voi proceda în această cronică la o sistematizare a materialului expoziţional, după materialul de lucru al artistului: bronz, lemn şi piatră.

Criteriul e cel mai comod, dar nu şi cel mai relevant artisticeşte, căci o lucrare cum este, bunăoară, aceea semnată de *Grigore Minea* — fără să beneficieze de durabilitatea metalului — reuşeşte o automagnificare pînă la prestigiul monumentalului, chiar dacă e realizată în ghips în aşa fel patinat încît să dea iluzia bronzului: îndrăzneala, temeritatea şi puterea irepresibilă de a răzbate sînt aici exprimate în însuşi modelajul febril al materialului moale, transpus în formă provizoriu solidă pentru festivitatea unei expoziţii. Tot astfel, nesfîrşita disponibilitate aurorală a adolescenţei, pe care o figurează în bronz *Silvia Radu-Gorduz*, este transmisibilă privitorului chiar dacă artista a ezitat între expresia complet tridimensională a ronde-bosse-ului şi aceea concentrată a reliefului adosat unui perete, exaltată însă prin vopsirea în culori saturate a suprafeţelor, ceea ce slujeşte sensului poetic, nu însă şi plasticităţii sculpturale.

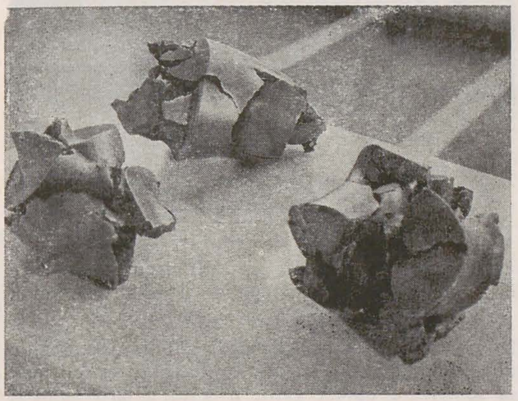
Remarcam, la precedenta expoziţie, portretul semnat de Adrian Popovici: « un cap cu trăsături parcă mobile, nedefinite, deformate de reverie sau de scurgerea timpului »; acum, aceeaşi caracterizare se potriveşte lucrării lui *Sava Stoianov*, o performanţă de modelaj nuanţat cu delicateţe, lăsînd trăsăturile modelului să rămînă vagi, pentru a permite expresiei să dezvolte inepuizabil tema psihologică a îngîndurării-însingurării. În acelaşi material — bronzul — se remarcă diferite întruchipări plastice ale corporalităţii umane, de la studiul anatomic, amănunţit cu insistenţă descriptivă, al lui *Mihai Ecobici* şi pînă la postura nefiresc violentată, cu o expresie de sfîşiere şi abandon, a nudului masculin realizat în modalitate expresionistă de *Albert Gyorgy*. La rîndul lor, *Neculai Păduraru* şi *Ion Iancuţ* încifrează alegorii ale condiţiei umane generice — puterea rece a legiuitorului, înaintarea irepresibilă a pelerinului mereu întrebător, în vreme ce alţi artişti, cum sînt *Alexandru Lupu* şi *Mircea Roman* tind să celebreze în material metalic aspiraţia ascensională şi vocaţia solară a omenescului, înţeles ca verticalitate moral orientată spre înalt. Sensibilitatea tactilă a modelajului, cu putere de transmitere a frămîntărilor subiective, caracterizează lirismul sculptural al figurilor modelate şi apoi turnate în bronz de *Gabriela Manole-Adoc*, *Elena Hariga* şi *Alina Enache*, care ştiu să confere clasicităţii antice fiorul sentimentului de azi. Faţă de această bogăţie ritmică a jocului de concavităţi şi convexităţi, resimţite ca tot atîtea fluxuri şi refluxuri ale lăuntrului psihic, înfăţişarea năstruşnică a personajului avimorf modelat de *Costel Badea* aduce o bine-venită notă de umor, speculînd cu mijloace neliterare asupra echivocului expresiv dintre falnic şi ridicol. Dimpotrivă, bestiarul oniric din care-şi trage inspiraţia *Marian Zidaru* transmite în contemporaneitate imemoriala spaimă în faţa puterilor obscure ale necunoscutului, iar echivocul regnurilor asupra căruia meditează *Victoria Zidaru* se traduce plastic printr-o ezitare între amorf şi

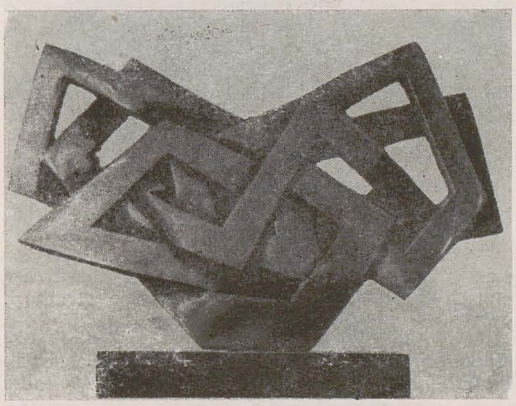


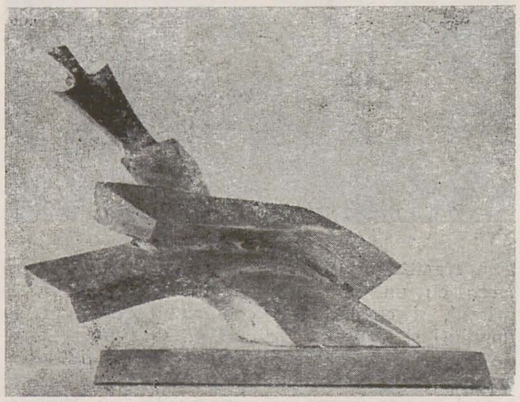
NECULAI PĂDURARU
WILHELM DEMETER
NICOLAE GOLICI
DINU RĂDULESCU
BELA CRIȘAN
ALEXANDRU CIUTUREANU
TIBERIU MOȘTEANU
GRIGORE MINEA
LIVIU RUSSU
ION IANCUȚ

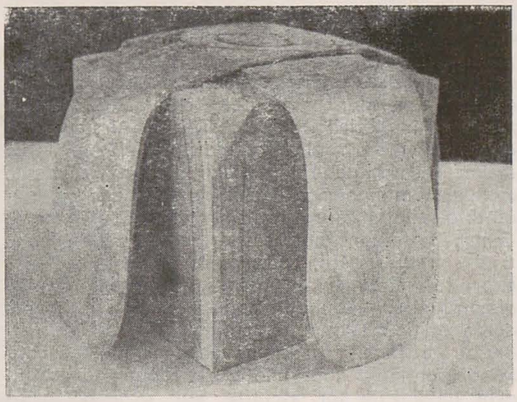


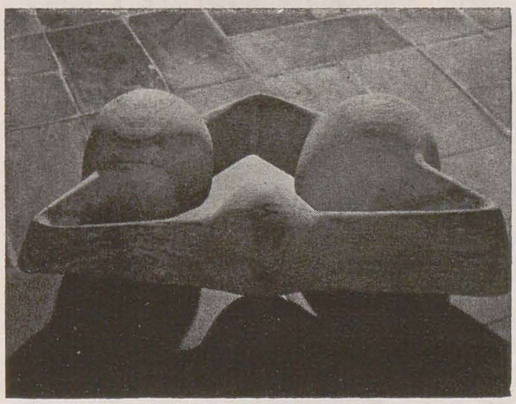
organic, care permite formelor să se arate înaintea deplinei lor configurări, în stadiul în care nu se știe încă ce se va naște din tendințele contradictorii de prelungire, implîntare sau învăluire. Ambiguitatea figurativă este valorificată, în diferite modalități, și de alți sculptori: *Mihai Istudor* modelează un fel de dîmb sau tumul care seamănă și a broască țestoasă, *Romelo Pervolovici* capturează lumina în concavitatea primitoare a unei forme care nu se știe dacă este aceea a unei cochilii, a unei cavități bucale sau a unei vălurri de ape, iar *Eugen Morcov* prezintă un volum care ar putea fi la fel de bine un fragment de peisaj, un trup prăbușit sau o pasăre moartă. O altă ambiguitate este cea mecano-antropomorfă, asupra căreia par să mediteze *Alexandru Arghira-Călinescu*, juxtapunînd într-un similitrup cîteva mici volume în sine nereferențiale, sau *Mircea Enache*, reasamblînd fragmente corporale într-un angrenaj cu expresie dinamică. Mai mult sau mai puțin convențional, tema plastică a elanului

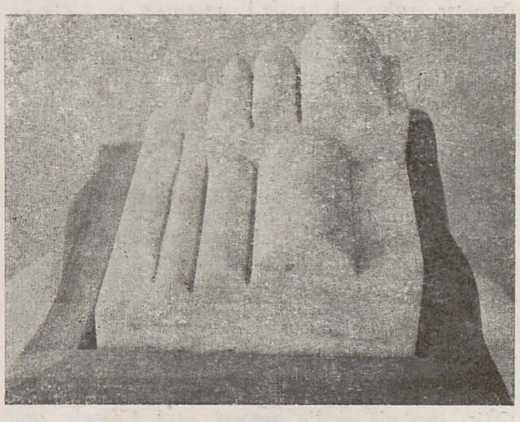


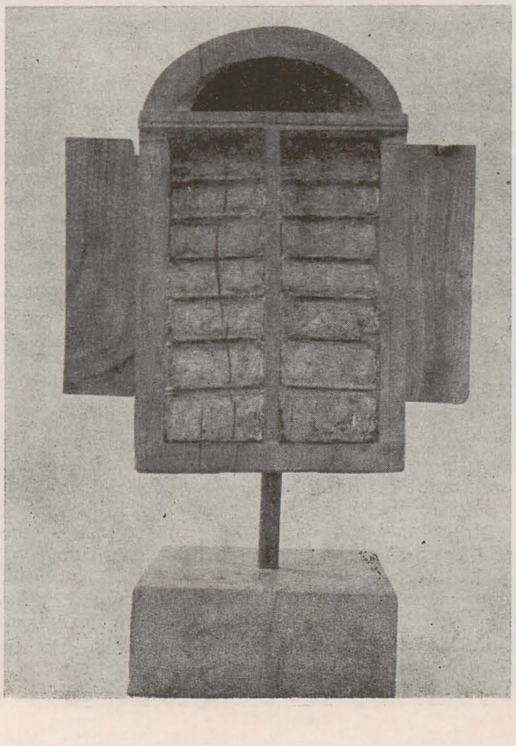




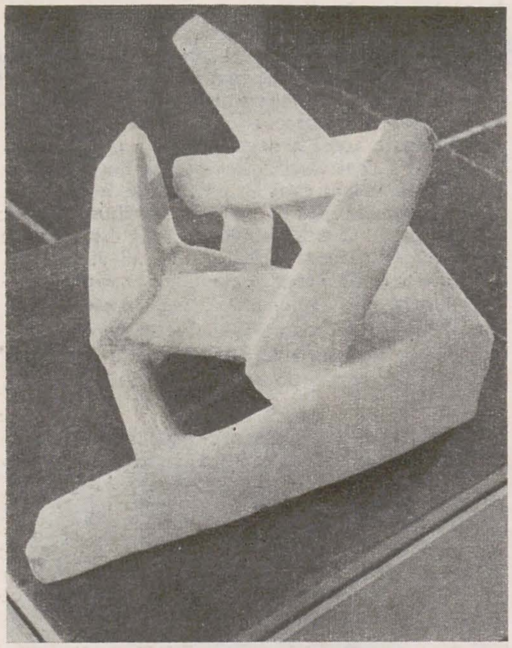


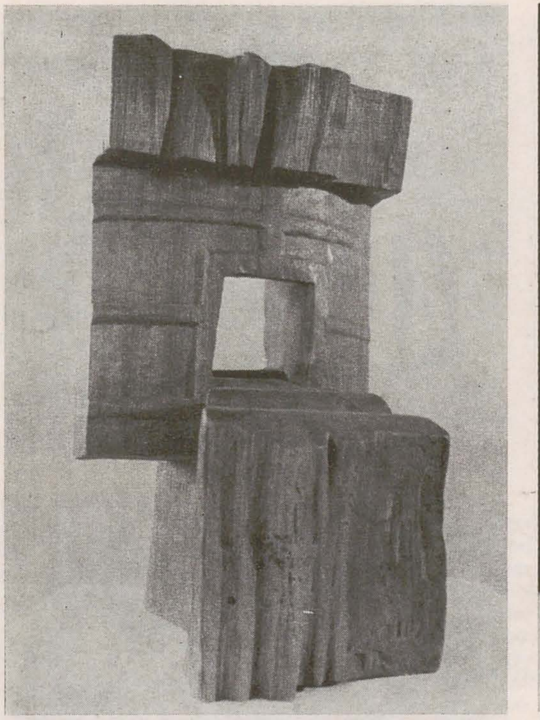


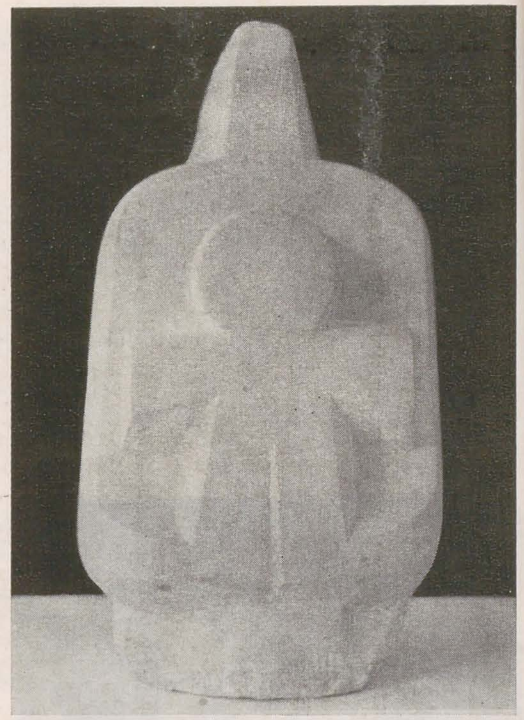




CRISTIAN BREAZU
MIHAI BUCULEI
DUMITRU PASIMA







este tratată în bronz de *Dinu Rădulescu* și *Petru Jecza* cu un dinamism violent expresionist, la primul, și cu un ritm confortabil echilibrat de unghiuri și sinusoide, la celălalt. O altă categorie de lucrări sînt cele care dau expresie violentării catastrofice a materialului: forme ale tehnicului brutal redate naturii în compoziția lui *Wilhelm Demeter*, refuz al finisării artizanale în lucrările, nu mai puțin vehemente ca expresie, aduse în expoziție de *Maria Branea* sau de *Radu Adrian*. La limită, *Corneliu Camaroschi* se mulțumește să articuleze și să dinamizeze spațiul cu niște simple bare de metal îmbinate în unghi, dar alienarea tehnicistă nu poate cîștiga teren, căci *Ionel Cinghiță* știe să dea inflexiuni florale unor foste piese mecanice și să le antreneze cu eleganță în pași de dans, asemenea lui *Nicolae Adam*, care transformă tabla de oțel în înveliș al unui presupus fruct, în timp ce *Anton Eberwein* configurează, din planuri diferit înclinate — diferit reflectorizante, un copac în plină lumină. În fine, lăsînd la o parte orice inspirație naturalistă, *Pavel Bucur* și *Marius Atanase* se exersează în concentrări simbolice ale morfologiei arhitecturale, reușind, prin energizarea volumelor să confere grandoare micilor dimensiuni. *Nicolae Golici* înnoadă și de această dată traseele unui labirint mental, în care fiecare punct de frîngere este și o schițare de mișcare centrifugă, *Narcis Teodoreanu* îndupleci semeția unei stele monumentale prin ușoara, ocrotitoarea încurbare a planurilor, iar *Gheorghe Iliescu-Călinești* contrapune purist volumele esențializate ale unor calote ce ar putea fi marcate dialectic cu semnul plus și cu semnul minus.

Un capitol distinct trebuie să-l constituie în această cronică reliefurile, dintre care se remarcă cel semnat de *Horea Flămându*, deosebit de pictural prin pasajele atmosferice, prin moliciunea curbelor întrețesute. *Aurel Contraș* și *Bela Czitrom* încearcă ilustrări dantești, într-o modalitate ce se apropie de expresionismul abstract, de un dramatism mai bine încorporat plastic la primul, dar mai convențional la celălalt. Între încercarea mai plat descriptivă a lui *Ilarion Voinea* și dezlănțuirea de afectivitate ardentă din compozițiile *Judithei Egyed* și a lui *Endre Adorjani*, această modalitate de expresie sculpturală, insuficient valorificată astăzi, își vădește disponibilitățile.

Lucrările realizate în lemn sînt mai puțin numeroase, dar deosebit de pregnante ca expresie plastică și, deopotrivă, relevante pentru diferitele opțiuni stilistice ale sculptorilor noștri. Prelucrată de *Bela Crișan*, materia fermă, fibroasă capătă pe alocuri o aparență de moliciune, ca și cum cubul de bază s-ar îmbrățișa singur prin adaosuri de formă care sînt prelungirile vii ale propriei sale structuri.

Gestul decis al cioplirii își găsește expresia nedisimulată la *Napoleon Tiron*, *Titi Ceară* și *Alexandru Grosu*, care propun, într-o abordare primitivizantă, diferite modalități de organicizare a butucului inert, între configurarea unor imagini mentale și portretizarea, parcă, a trunchiului însuși de stejar pe care îl sculptează. O disciplină decorativă a formei se citește în lucrările prezentate de *Peter Balogh* (cu inserții caligrafice ale golului în masă), *Gheorghe Covaci* (cu o scandare răspicată a ritmului alternativ compact-fragmentat) și *George Dumitru* (formulare esențializată a temei dualității și complementarității), ca și în cele aparținînd lui *Mihai Buculei*, *Liviu Russu*, *Dinu Cîmpeanu* și *Grigore Patrichi*, în care această disciplină se lasă depășită către sfera deschisă a simbolurilor, prin meditația asupra arhetipurilor constructive. Și în această secțiune convențional stabilită a expoziției există prilejuri de popas întremător, datorate expresiei mai vesele pe care o propun *Alexandru Ciutureanu*, cu un fel de dans esențializat, contras în semn spațial al îmbrățișării în mers, și *Șerban Crețoiu*, a cărui piesă de simili-mobilier se metamorfozează animist în emblemă cordială a alergării în libertate.

Greutatea, într-un asemenea salon, trebuie să o dea de bună seamă piatra. Iată cum calcarul brut, abia degroșat sub dalta lui *Vasile Gorduz*, prilejuiește surpriza de a constata că bolovanul s-a prefăcut în cap sau, dimpotrivă, că natura și-a reintegrat chipul unui om de odinioară, trădînd gîndul artistului asupra legăturii nedezmințite cu pămîntul matern. La celălalt pol al expresiei plastice, *Ion Deac Bistrița* aduce o lucrare de expresie izbitoare prin violența cu care taie, sparge și rupe marmura, prin forța explozivă a concavităților, prin dialectica angularităților dure și a boltirilor ferme din a căror amplificare ritmică pare că se naște sensul unei succesiuni a generațiilor în stare de veghe.

Între aceste extreme, salonul îngăduie rotunjimi calofile ale unor nuduri sau torsuri lucrate în manieră anacronic convențională (*Victor Postelnicu*, *Constantin Foamete*), ca și reinterpretări sintetice și abstractizante ale corporalului antropomorf, cum este cea propusă de *Florentin Tănăsescu*, în cumpăniri și împerecheri de volume netede, cald rotunjite, ca o metaforă a permanenței omenescului în plină lumină. Pe de altă parte, piatra se poate lăsa tandru îmblînzită, în șlefuiri de o perfecțiune puristă (la *Vladimir Predescu*, *Marcel Guguianu*, *Gheorghe Maftei*), sau de o lirică ambiguitate a formei, a expresiei, *Ion Vlasiu* și *Manuela Siclodi* ezitînd cu sensibilitate între elementarul geometric și văluririle moi.

De asemenea, piatra poate fi adusă în expoziție după o minimă, discretă prelucrare, astfel încît să semene a obiect găsit, a « lucru fără nume », cum mi-aș permite să numesc lucrările semnate de *Nicolae Pascu* (o gresie rotunjită mai mult prin eroziune naturală decît de mîna sculptorului) și *Panaite Chifu* (un fel de celenterat litic ce amenință surd cu trezirea la viață). *Alexandru Marchiș* reproduce în marmură produsele unei alte tehnici, aceea a împletirii funiilor, *Tiberiu Moșteanu* se exersează dînd replici canelurilor fără greș ale ordinelor arhitecturale, *Mihai Docea* vizează de asemenea monumentalul arhitectonic, dar cu tendință de simbolizare criptică, în vreme ce *Gheorghe Coman* își impune norma simplității nude, a simetriei și regularității, reușind să realizeze o senină expresie monumentală tocmai prin comprimarea dimensiunilor. Rămîn în amintire, ca și la precedenta ediție a salonului, contribuțiile lui *Cristian Breazu* și *Dumitru Pasima*: aripi frînte, adunate la sol pentru o nouă înălțare, străpungînd spațiul prin unghiurile lor ascuțite, dar și acceptîndu-i preeminența prin reducția la minimum a masei lor corporale; emblemă solar austeră a maternității, sfidînd prin simplitatea fără ascunzișuri orice complicări problematizante.

M-am lăsat în voia acestei porniri descriptive, pe baza notelor luate în expoziție (ulterior sistematizate), cu gîndul că astfel slujesc cel mai bine scopul salonului: acela de a arăta tuturor, măcar o dată pe an, ce se întîmplă și ce se fructifică în liniștea atelierelor, fără a ține seama, la prezentarea lucrărilor, de criteriile extraartistice ale vîrstei sau notorietății artiștilor. Descrierea, vrînd-nevrînd subiectivă, nu a putut fi completă și de aceea menționez că la Salonul de sculptură mică, ediția 1986, au mai participat: Trandafira Adăscăliței, Radu Aftenie, Marius Atanase, Vera Barcoczi, Maria Branea, Silviu Cimpoacă, Vlad Ciobanu, Mihai Coșan, Aurel Cucu, Doru Drăgușin, Ioan Duman, George Dumitru, Armenui Eberwein, Nicolae Enea, Bogdan Hojbotă, Aurel Ierulescu, Florica Ioan, Gheorghe Ioanide, Robert Kelemen, Nicolae Kruch, Nicolae Kruch jr., Constantin Marinete, Emil Mereanu, Romeo Moldovan, Alexandru Nancu, Alexandru Paraschiv, Zoe Pop, Dumitru Radu, Ovidiu Simionescu, Bela Szakats, Mircea Ștefănescu, Corneliu Tache, Ștefan Varvedo, Ilarion Voinea, Aurel Vlad și Marieta Vultureanu.

th. r.

napoleon tiron

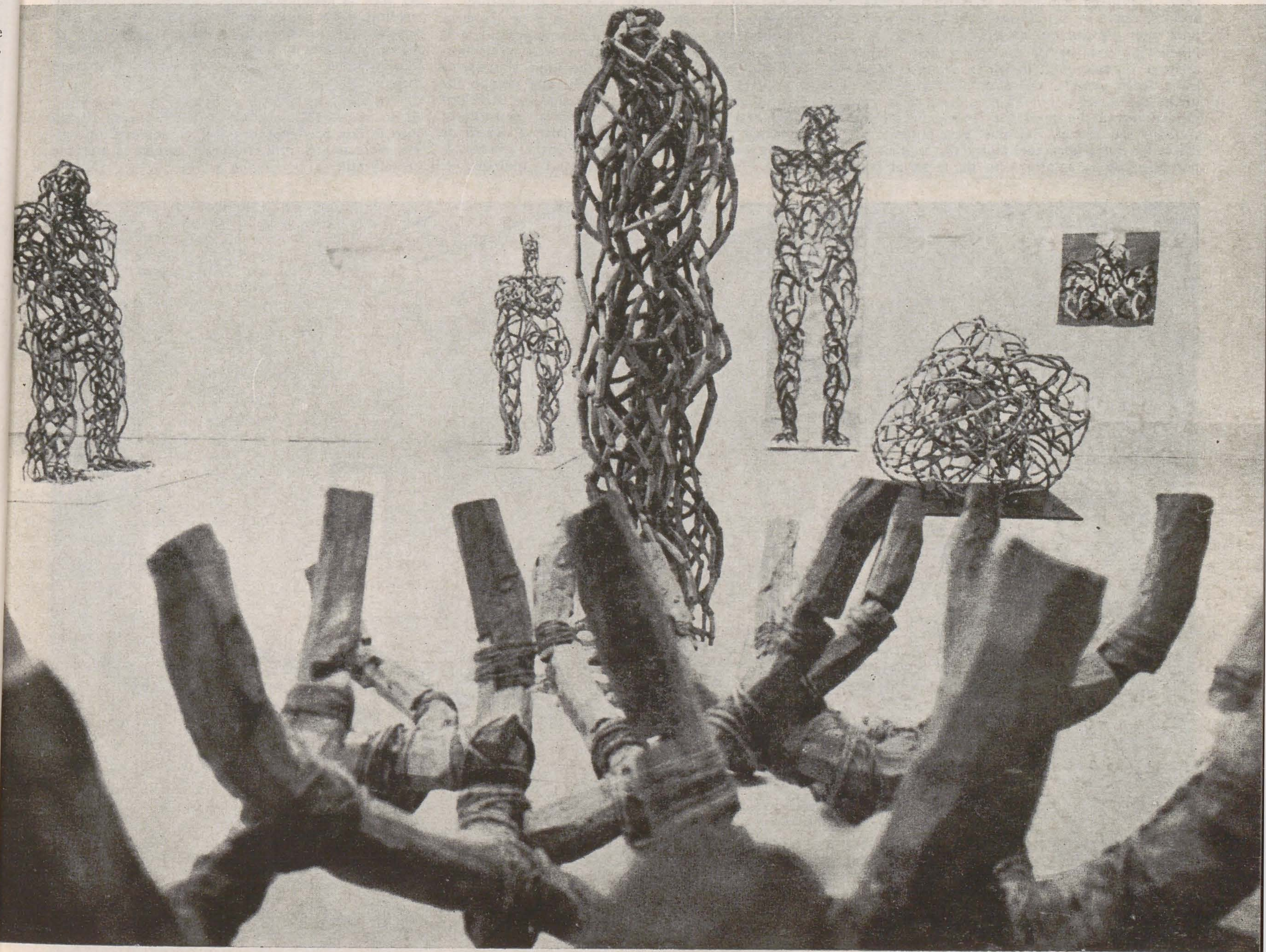
structurile încrederii

theodor redlow

O înfiorată stupoare îl încearcă pe cel care pătrunde în expoziția lui Napoleon Tiron și se simte apoi îndemnat să revină, pentru a reține cît mai mult și a înțelege, odată depășită nedumerirea inițială, cîte ceva din înfățișările nemaivăzutului. *Șocul* emoțional și cel intelectual provin din constatarea simplității elementare a modulilor și a procedeelor din care au rezultat structuri plastice de o extremă complexitate; *fiorul*, din uriașenia umanoizilor reticulari, din expresia vitalității lor imperisabile, capturată tainic în fibrele lemnului și transmisă nouă — s-ar putea spune — dinspre timpurile mitice, pentru a nu ne uita impostarea verticală, condiția de biped atoatevăzător; *nemaivăzutul*, ținînd de acuta originalitate a sculptorului — nu vizată programatic, ci trăită cu neliniște, cu tonică nemulțumire de sine, ca un imperativ interior —, se dovedește a nu fi altceva decît modul de manifestare, în materia operei, al « liniilor de forță » perpetuate, oricînd și oriunde, în omenescul corporal-spiritual.

Alcătuiți din nervuri lemnoase, ca niște mari colivii antropomorfe, înălțîndu-și încrengătura asemeni unor copaci prin care trece suflarea vîntului, coloșii lui Napoleon Tiron suscită, în mod legitim, elanul liric și asociativ al comentatorilor expoziției. Dan Hăulică se întreabă, astfel, dacă nu cumva sculptorul, dibăcind cu aplicație nescăzută surcelele sale modulare, « fabrică din ele, vînător imperturbabil, un soi de harpon luxuriant pentru o pradă care lunecă la infinit »; Andrei Pleșu scrie despre aceste viețăți majestuoase că « din corzile întinse ale trupurilor lor, pînă și cea mai serafică briză poate scoate un sunet alinător și pur, ca glasul însuși al utopiei »; Dan Grigorescu întrevede în făpturile făcute din fibre, care au ceva din nervurile unor imense frunze, aspirația de a încorpora însăși « istoria devenirii omului ». Cît despre « programul » artistului — intuitiv resimțit, mai mult decît articulat discursiv —, el îngăduie și chiar susține invocări multiple de sens, căci ceea ce vizează întîi de toate Napoleon Tiron este o esențială, simplu înțeleasă *naturalitate*. « Nu caut — spunea el — artisticul, ci vitalul, adevăratul. Natura are complexitatea ei, miracolul ei, ascunzișurile ei. Dorința mea este ca lucrarea finită să aibă aceeași complexitate. Obiectul artistic trebuie să pară născut după toate legile naturii, să ai impresia că e crescut din pămînt ».

Pînă să ajungă la actuala concretizare a unei arte *cu, despre* și *pentru* oameni, sculptorul s-a exersat în diferite tentative, complementare și chiar contradictorii, de a se exprima pe sine în consens cu adevărul și cu firescul la care țintește ca la o « pradă ». « Desenarea în spațiu » a omului generic este doar una — și, desigur, nu ultima — dintre modalitățile sale de expresie plastică: întotdeauna modalități ale sincerității în raporturile reciproce cu materialul de lucru, ale necomplezenței față de ispitele succesului în pas cu standardele de valoare (de noutate) ale momentului. Procesul operațional de *cioplire-îmbinare-împletire-construire* — un proces laborios, chinuitor prin tenacitatea la care obligă și de o perfectă eficacitate în alcătuirea din morfemul — modul a unor structuri amplificabile fără limită — își are începutul în atacul meșteșugărește decis asupra trunchiurilor de copac și, apoi, asupra butucilor obținuți prin tăiere. Despicînd butucii cu barda, Napo (așa îi place astistului să se numească) se îndîrjește asupra frînturilor de lemn obținute (care, în afara gîndului constructiv, ar fi rămas niște simple surcele), pentru a le impune, cu inevitabilă violență, voința sa de artist: ele trebuie să se arcuiască viu, iar la asamblare să înceapă acea mișcare de torsiune aptă să se amplifice, multiplu elicoidal, în labirintul reticular al construcției finale. Această agresiune, în urma căreia lemnul rămîne cu asprimile și neregularitățile rezultate din primul atac, păstrîndu-și așchiile nedesprinse din rană, dă un *sens fundamental dramatic* expresiei dominante a ansamblurilor, care



este *transparența spațială*. Odinioară, dramatismul era însă condensat în opere de volumetrie plină, compactă, care distorsionau forma organică, mereu oprită sau deviată în năzuința ei de creștere liberă. Cugetînd țărănește adînc asupra vieții, asupra morții, Napo are în vedere atît adaptarea la natură cît și înfrîngerea naturii, lovirea și agresiunea. Peste opoziția dintre *creștere* și *oprimare* se înalță, însă, o mare *încredere*. Așa se face că expresiei în volum a luptei și contrarietății i s-a asociat și o expresie mai blîndă, aceea a formelor nete, rafinat rotunjite, a căror epidermă se oferă cald mîinii dornice de mîngîiere. Așa se face, de asemenea, că sculptorul s-a lăsat purtat de *visul unei lumi a speranței*, imaginîndu-i tipurile protoumane (sau supraumane?) ca pe niște întruchipări exemplare ale *idealului*, în paradigme cum sînt Constructorul, Învingătorul, Mama, Paznicul, Învățătorul, Nebunul, Astronomul. În acea fază de proiect mental, Artistul ar fi trebuit să fie un personaj compact, prins în interiorul unei construcții ca într-un ghem. Ideea s-a finalizat însă într-o compoziție (singulară în ansamblul expoziției) pe care autorul și-o denumește, în taină, *Existența copilăriei*, potențial de o neîngrădită complexitate și nimb al libertății firești, dinainte de apăsarea reductivă a tiparelor, convențiilor și rigorilor. În această legendă, țesută ca o consolare pentru chinul trudnic din atelier, *Maturității* îi corespunde plinătatea pulsațiilor și a impulsurilor vitale, pe care le marchează surprinzătoare intruziuni volumetrice (două perechi de bare în unghi), iar *Bătrîneții*, înghițirea dinăuntru a structurii deschise aerului, odată cu solidificarea corporală sub forma unei coji lipsite de nimb.

Nimic din tehnica și din procedeele elaborării artistice nu este ținut în taină: expoziția dezvăluie franc toate etapele, de la despicăturile abia desprinse din butuc și pînă la modulul triadic rezultat din îmbinarea și legarea lor într-un fel de coaste, rădăcini sau crengi, din care s-ar putea construi orice, nu numai structuri aluziv sau explicit antropomorfe; de la aglomerările de material lemnos, dispus în diferite forme de ordine (șir, stivă, pachet) și pînă la desenele făcute repede, la urmă de tot, cînd artistul își contempla cu detașată mulțumire coloșii, simțind nevoia să restituie fulgurant, pe hîrtie, trudnica înnodare de fibre nervos încordate pe care se sprijină ei și în virtutea cărora par să supraviețuiască. Aceste desene, mai ales, arată că nu ne aflăm în fața unui osuar restructurat în articulări simili-organice (doar unul dintre umanoizi, cel mai vechi, se voia replică, în labirintul nervurilor lemnoase, a unui clasic ecorșeu) și că păianjenișul inextricabil al încrengăturilor, a cărui coerență se oferă numai viziunii globale, este mai degrabă metafora plastică a circulației sanguine și a sistemului nervos, a arborescențelor organului respirator și, mai presus de toate, a unui sistem de trasee bio-psiho-energetice.

Napoleon Tiron nu desenează delimitări liniare și nu modelează planuri: linia este pentru el doar urmă a unui gest ce răspunde năzuinței de a *străbate*, de *a trece prin*, de *a ajunge dincolo*, cuprinzînd spațiul într-o simultaneitate multidimensională, iar armătura umanoizilor săi structurează nu numai un ansamblu de elemente cu funcție portantă, dar și o rețea organică, bogat vascularizată, prin care circulă fluidele vieții. De aceea, încrengăturile coloșilor sînt neslăbit încordate și în același timp mlădioase.

Aceste întruchipări ale utopiei unei umanități invulnerabile în esența ei sînt umilitoare, aproape, prin modul implacabil în care *stau și calcă*, făcîndu-ne să ne simțim în fața lor neînsemnați, mărunți și șovăielnici, dar ele au și darul de a ne alimenta speranțele, printr-o *respirație* care animă nu individul uman, ci specia. Metabolismul vremelnic, fatal segmentat între venirea pe lume și trecerea în neființă, este susținut de o respirație atemporală. Pieptul uriașilor este deschis, lăsîndu-se străbătut către ce-a fost și către ce va fi, iar deschiderea înseamnă *primire în sine* și, deopotrivă, *ofertă de sine*, în visul unei lumi în care n-ar mai exista înstrăinarea. Nu mai e un metabolism biologic, ci unitatea regăsită a obiectului și subiectului. Văd în sculptura lui Napoleon Tiron nu atît o dialectică a *golului* și a *plinului* cît una a *materiei* și a *energiei*: carnea perisabilă a corpului compact s-a risipit, pentru ca palpitul și aburul ei să se adune în fibre vegetale, moarte prin tăierea copacului, dar resuscitate de sculptor pentru o existență ideală.

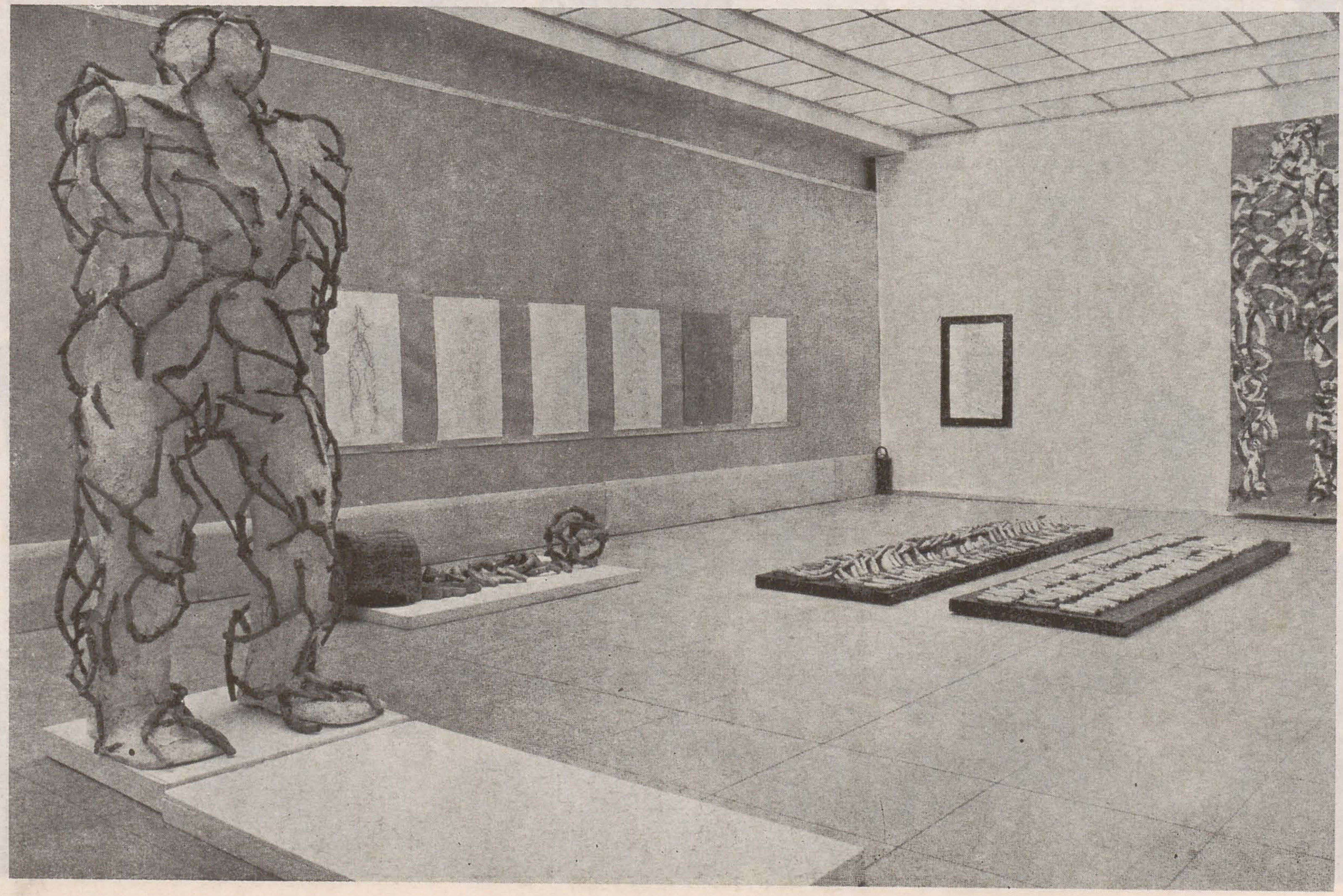
Poate însă că lucrurile sînt mult mai simple. Un copil, aflat la malul mării, se simte îndemnat să plămădească din nisip un dublu al Omului, ceea ce arată că mitul adamic este și altfel înrădăcinat decît ca o legendă. Îndîrjindu-se asupra frînturilor sale de lemn, artistul, care își salvează în fiecare dimineață nimbul copilăriei le stropește cu apă moartă, apoi cu apă vie, pentru a sfida, neobosit challanger, pariul imposibil al demiurgiei dintîi: « *Cred — spune el — că mă refer la întrebările tuturor oamenilor și ale tuturor timpurilor* ».

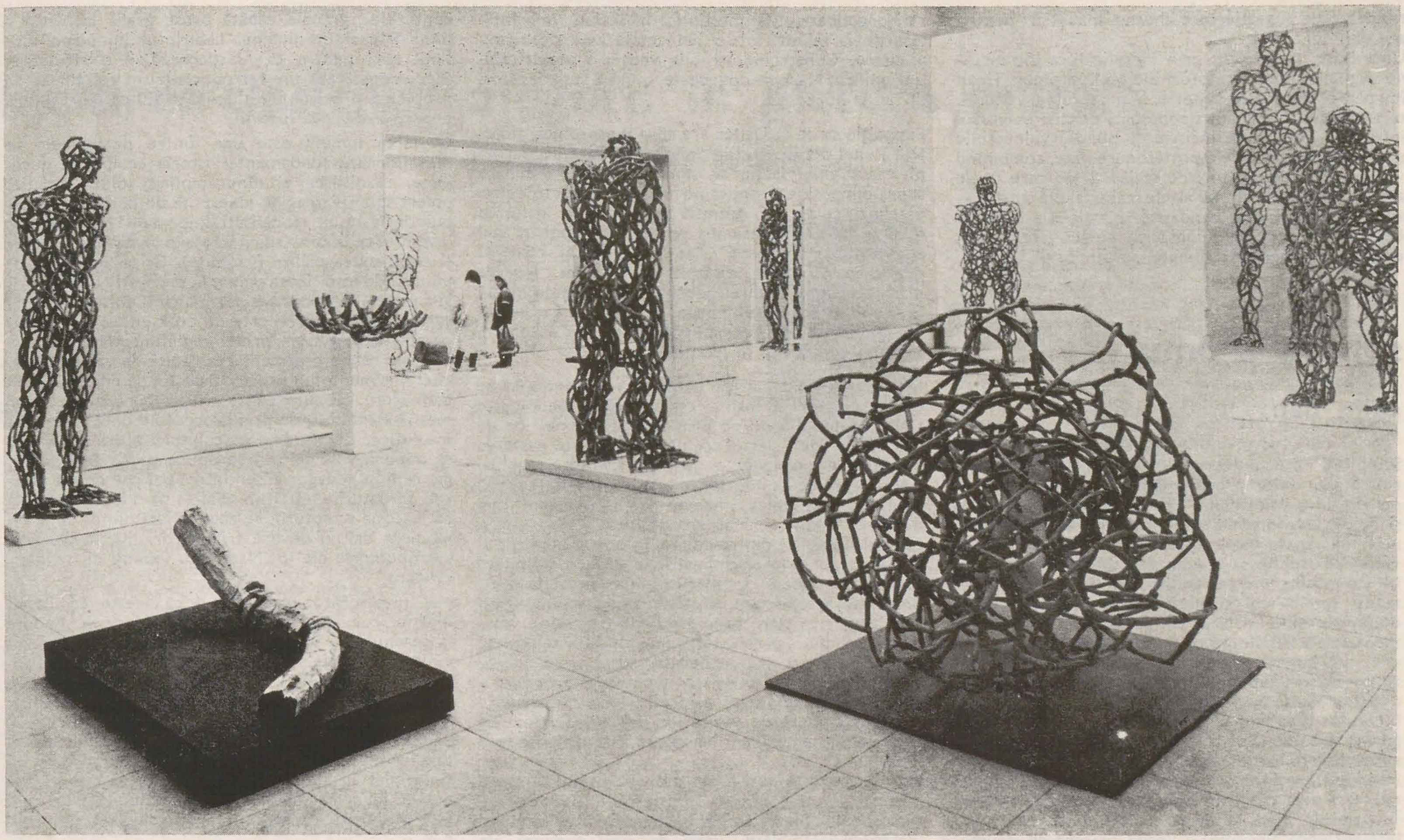
centri ai absenței, ai așteptării

alexandru chira

Aș vrea să mă limitez la un comentariu subiectiv implicat, drept pentru care voi încerca, în cheie personală, să-mi justific atașamentul față de ceea ce ar putea fi programul nescris al lui Napoleon Tiron. O sculptură a vidului încărcat de nedefinite, virtuale semnificații.

O sculptură în « aerul îmbătat » de așteptări... El nu modelează monolitic spațiul și timpul, contopite în fața privirilor noastre, el ciopleşte imemorial piese pentru *arhitecturi transparente* la multiple semnificații.

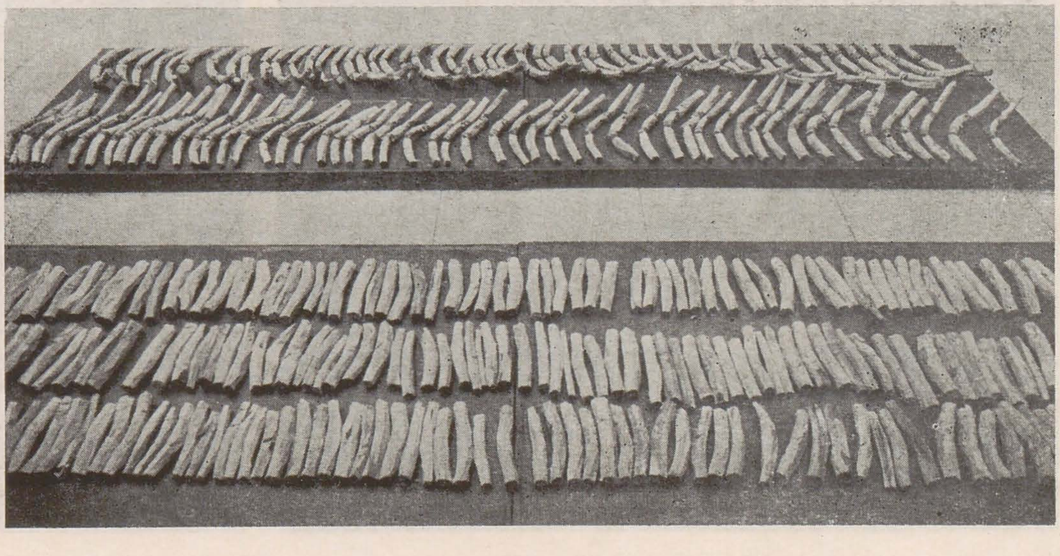




Se poate spune că Napo desenează în aer, *stereoantropometric*, antropocentrice absențe sau schele în care să ne putem autoconstrui din temelii, pe care să le reconstruim transparent și extensiv în jurul nostru, în spațiul subiectiv, asemeni unei case. Nu este vorba de opacitatea acelei sculpturi definite material ca extragere-contragere a geologicului, compactă și monolitică, ci de transparența unei sculpturi a cărei elevație deschide neasemuite ferestre, avide *spre* în afară, *spre* înăuntru.

Desene transparente pe care nu le putem înțelege printr-o privire exterioară, ci practic printr-o *conlocuire*. Nu obiecte de privit, ci case stereoantropometrice din care și prin ale căror ferestre de labirint scrutăm cu fervoare în afara noastră. Desene-miezuri imemoriale ale absenței, în a căror matrice, odată introduși, « vederea » noastră spre lume ar deveni practic nemijlocită.

Acești centri ai absenței echivalează, în dialectica lucrărilor, cu piatra (filosofală) aruncată în mijlocul lacului (eidetic): în timp ce se scufundă (se adîncește), ea reverberează cald în inele sferice care, inevitabil, ne cuprind. Mai mult: îmi imaginez acești centri ca operînd în dublu sens, centrifug și centripet asemeni valurilor care ne răsfață existențial, împingîndu-ne spre malurile memoriei, pentru ca ulterior să ne recheme spre centrul absenței, spre miezul așteptărilor, activat de gîndul nostru pătrunzător, care-și leagănă acolo *umbrele* și *ecourile*. Nedefinitele semnificații ale vidului originar devin, grație desenului pe care Napo îl personalizează, infinite.



Vidul însuși, care se poate spune că a devenit o orgolioasă căutare a sculpturii moderne, rămînînd însă expresie implicită a *formei*, este la Napoleon Tiron, cum spune Poetul, ca aerul de sub aripi.

Ecorșee spirituale, figurate, prin sinteză liniară, la limita existenței materiale, însuflețite tocmai de transparența și pulsația aerului, umanoizii lui transparent definiți nu sînt deci obiecte ale contemplației exterioare, ci « subiecte » de locuit.

Absențele nobil însumate își cheamă compensația, iar cînd își definesc locul, ele se transformă în centri regeneratori ai așteptărilor. Prezența însăși, în unele lucrări, a corpului de ghips, în rețeaua schelelor, nu mi se pare a contrazice cele spuse mai sus, pentru că acesta nu depășește statutul de idee, de

embrion, de sugestie care cheamă înăuntru, pentru a-şi dobîndi suflul.

Umanizate, paradoxal, prin încrengătura lor mecano-vegetală, ideile-sculpturi ale lui Napoleon Tiron îmi par — la scara lor proprie, în misterul lor natural, nişte moduli stereoantropometrici pentru universul inteligibil-imaginabil. Incisive şi blînde, vulnerabile şi brutale, aceste schele proteic aureolate, combinînd « oase » din despicături de stejar — de care unele aşchii s-au îndepărtat, iar altele mai aşteaptă cuţitul — adăugînd inserţiile bandajate plastic (la vedere) cu sfoară, conservă (consacră) gestul facerii, atît de cald, rudimentar şi elementar demiurgic.

soluţia e omul

călin dan

Sculptura lui Napoleon Tiron are simplitatea misterioasă a urmelor precolumbiene — mayaşe, aztece ori din Insula Paştelui — provocînd prin gigantism şi limpezime formală o infinitate de explicaţii tehnice, de rapeluri culturale proto- şi postcrone, de metafore menite să creeze pe cale literară o breşă în monolitica inerţie anulatoare de discursuri. Şi totuşi nimic mai contrar megaliţilor arheologici decît invenţiile lui Napo, folosind la maximum fragmentarul, aerata fragilitate a asamblărilor de obiecte mici. Îmi amintesc de contribuţia sa la evenimentul care a fost expoziţia « Locul — faptă şi metaforă » (Muzeul Satului, 1983). Mulţimea ţăruşilor înfipţi într-o pajişte lent urcătoare închipuiau o imensă (şi vag lecturabilă de la nivelul solului) siluetă umană, evocatoare a marilor desene colorate din deşerturile mexicane, pe care doar epoca avioanelor le-a putut citi, fără a le pătrunde sensul ori explica naşterea. Într-adevăr, pînă la urmă sculptura lui Napo are înţelepciunea nisipului: e lipsită aparent de structurări orgolioase şi îşi multiplică în acelaşi timp înţelesurile la infinit, într-o neîncetată ascundere / explicitare. Construindu-şi « la vedere » inextricabilele edificii, Napo se dovedeşte, în mod surprinzător, un artist borgesian.

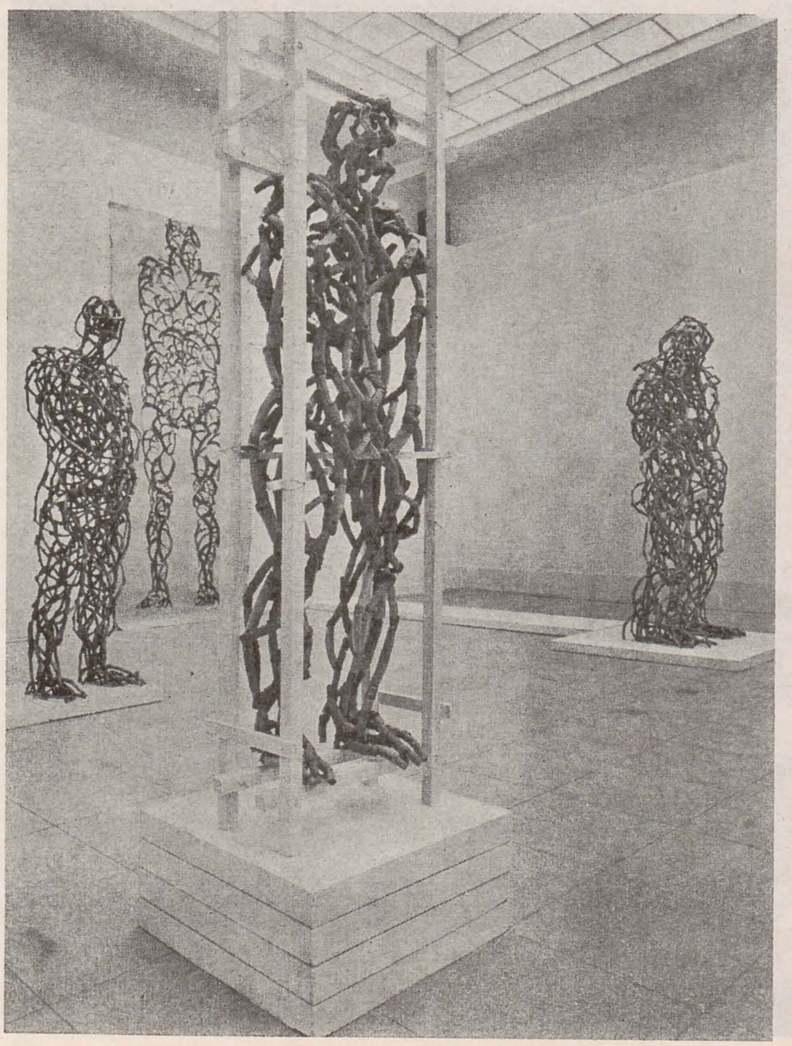
Expoziţia sa de la Dalles are ceva din ordinea didactică a unei demonstraţii cosmogonice inverse. Sărind pîrleazul emblematic al unui modul de îmbinare supra-dimensional, amintind relicve paleontologice, pătrunzi, cu un şoc resimţit aproape fizic, în lumea marilor siluete. Tensiunea se calmează apoi în acel spaţiu-laborator unde sînt obiectivate etapele: debitarea ţăruşilor, asamblarea cîte trei, legarea prin curmeie, clădirea depozitelor tumulare sau înşirarea solemnă, ca pe masa unui laborator. Gestica demiurgică se transformă în obiect artistic autonom, în cîmp de semne, în lectură.

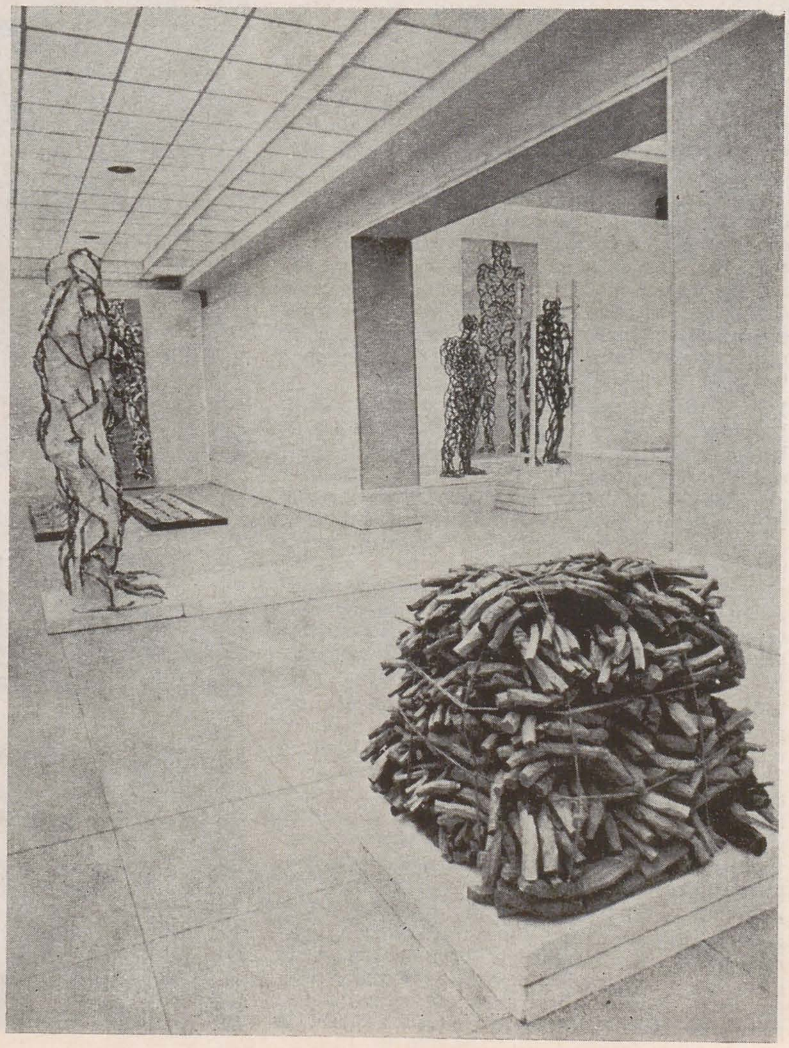
Eşti ispitit să dezbaţi pe dată două probleme ce se oferă, la îndemînă. Întîi — cea a surselor tehnologice tradiţionale, alimentînd prin funcţionalismul lor de « proto-design » gestul sculptorului, întru naşterea de obiecte ambigue; e într-un loc un asamblaj arborescent ce aminteşte simultan o primitivă grapă neolitică şi o mînă imensă, nefiind, evident nici una, nici alta — ci doar o sculptură. Apoi — cea a relaţiei simbolice dintre două stări polare ale lemnului: în depozitele « minimaliste » una de soliditate statică (de osuar); în marile personaje, alta — de dinamism autoportant, de sistem sanguin învingînd miraculos gravitaţia, ca în gravurile tratatelor vesaliene. Pe de o parte starea, pe de alta mişcarea; pe de o parte somnul, pe de alta trezia; pe de o parte densitatea inerţiei, pe de alta, impetuozitatea curgerii. Animaţi de dublul principiu cosmic masculin / feminin (dincolo de vagile lor determinări sexuale personale), oamenii lui Napoleon Tiron păşesc spre noi.

O altă ispită e cea a temelor baroce. Labirintul (preluat din manierism pentru calităţile sale virtuozistice) şi lumina au un rol fundamental în citirea lucrărilor asamblate, unde anumite torsiuni ale conturelor greoaie capătă brusc grafia inspirată a unor falduri berniniene. Labirintul lui Napo este unul etic, pentru că *funcţionează*, e o structură. El demonstrează un antropocentrism complicat de probleme şi drame ale iluminării. El este o capcană pentru învăluirea luminii.

Captarea luminii este una dintre problemele ce direcţionează fundamental istoria sculpturii europene, rezolvarea ei dînd implicit soluţia relaţiei obiect-spaţiu / imagine-idee. Pînă de curînd nu existau decît două modalităţi important în acest joc inventiv: cea a construirii formei prin adaos (modelaj) şi cea a extragerii ei (cioplite). Criza figurativului, dublată de lesnicioasa cădere în decorativ a sculpturii abstracte a introdus treptat o a treia soluţie, pentru care Napoleon Tiron este nu doar un exemplu, ci o paradigmă; aşezarea formei în ghilimetele dubitative ale unei reţele, fragmentarea / adiţionarea modulară, deci finalmente un proces dialectic de edificare prin distrugere. Se urmăreşte astfel, echivalarea unor masivităţi arhetipale prin procedeele unei friabilităţi maieutice. Certitudinilor sculpturii pline, încercînd să impună volumele, li se opune ontologia vidului, aşa cum în pedagogia Zen întrebării i se opune tăcerea. Structurile lui Tiron se află într-o luptă explicită cu materia sculpturii, se zbat să iasă din ea şi, la un moment dat, o devoră triumfător. Marile năvoade antropomorfe ale lui Napo dau luminii un sens ascendent.

Mai surprinzător este faptul că aceste seninătăţi ideatice coexistă cu noi sensuri ale formei. Reduse la desenul lor, sculpturile aeriene ale lui Napo sînt violente, agitate. Lipsa cromaticii maschează o evidenţă care se relevă însă treptat — insidios: aceea a comunicării subterane ca un depozit expresionist, extrem de puternic şi aflat acum în plină ecloziune. Şi dacă ne gîndim că răsturnările stilistice fundamentale produse de Neo-Expresionism în pictură nu şi-au aflat în statuară o echivalare pe măsură, ne putem gîndi că sculptura lui Napoleon Tiron conţine îndrăzneala matură şi profundă a marilor prefaceri.





recitirea clasicilor

dan grigorescu

Adagiul lui Dimier, « un clasic e contemporan cu toate epocile istoriei », a încetat de mult să fie un paradox. Mai mult, odată cu dezvoltarea axiologiei, s-a demonstrat că valoarea are nevoie de puncte ferme de sprijin în operele marilor artiști, că ea nu acționează în vid, ca simplă dezvoltare abstractă a unor teorii programatice. Sensul valorii nu se creează — cu alte cuvinte — prin el însuși, ci prin raportare la exemple consacrate, la *modele*. De altminteri, de la bun început, una dintre accepțiile fundamentale ale cuvîntului *clasic* a fost tocmai aceea de creator de modele.

Discuția asupra acestor chestiuni a devenit, din fericire, inutilă: ele sînt înțelese de toată lumea (sau, în fine, aproape de toată lumea) ca niște adevăruri prea evidente pentru a se mai insista asupra lor. Se ivește, însă, nu tocmai rar, o altă primejdie: odată acceptată, perspectiva asupra unei opere, dacă e susținută de o autoritate, la rîndu-i recunoscută, nu se mai pune niciodată la îndoială. Se produce, astfel, un fenomen constant de lectură indirectă, prin prisma unui exeget de prestigiu, ceea ce ar însemna că opera clasică nu mai poate fi definită ca o contemporană cu toate generațiile care au urmat apariției ei. Ce ar însemna dacă Shakespeare ar rămîne, de pildă, împietrit pentru întotdeauna în imaginea creată în secolul al XVIII-lea de Samuel Johnson (de altminteri o imagine cuprinzătoare și semnificativă, profund înnoitoare în momentul apariției ei)?

Ignorarea valorii clasicilor înseamnă, implicit, negarea puterii lor de a comunica înțelesuri noi, pe măsura ideilor caracteristice fiecărei epoci. Tradiția e o realitate vie, ea își dezvăluie necontenit semnificațiile pe care, generație după generație, le regăsim într-un contact fertil cu noi înșine. Dar, e mai presus de orice îndoială, argumentele acestor permanențe nu se oferă de la sine; lectura unei opere clasice nu e un act agreabil, ci o muncă sistematică, subordonată unei firești aspirații de *a înțelege*. Biblioteca și muzeul pun, evident, la îndemînă elementele necesare construcției acestei punți care leagă între ele perioadele istoriei culturale a lumii. De aceea, prețuiesc inițiativa redacției revistei ARTA (care, se cuvine să sperăm, va deveni o permanență) de a urmări descoperirea unor sensuri fundamentale ale tradiției artei românești. Inițiativă legitimă, de vreme ce cultura noastră artistică e o lume atît de vie, de dinamică și cuprinde atîtea înțelesuri complexe. E un semn de neîndoielnic respect față de marii noștri artiști și de creația lor. *Recitirea* păstrează în actualitate valorile trecutului și demonstrează că generațiile de azi înțeleg foarte bine că modelele clasice sînt matrici ale unei spiritualități, dătătoare de certitudini, de încredere în destinul unei culturi. Ne întoarcem adesea la operele pe care le iubim. Cînd ajungem să căutăm înfrigurați în rafturi o carte anume, să mergem la muzeu ca să privim din nou un tablou pe care îl știm că descoperim necontenit în culorile lui un univers de sensibilitate ce ni se comunică, sau nu acceptăm nici o ispită, fiindcă așteptăm să auzim, la o oră anunțată în programul de radio, o bucată muzicală îndrăgită, înseamnă că tindem să ne apropiem cultura. Cei care *recitesc* operele de artă au această calitate, vrednică de laudă, de a crede în perenitatea valorilor.

alegorii în pictura murală brâncovenească*

anca vasiliu

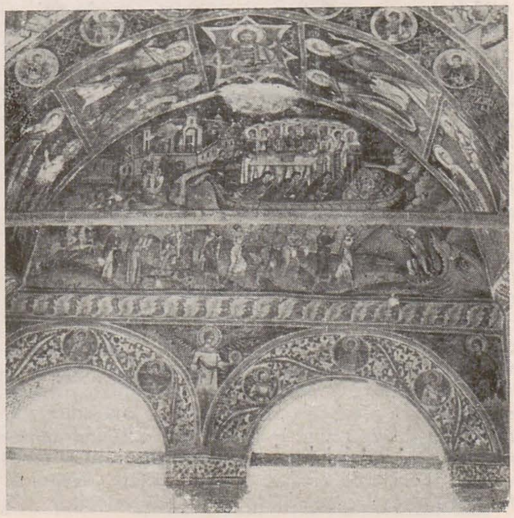
Stînd sub semnul de suveranitate a unei dualități în demersul creator, implicînd deopotrivă înfățișarea « chipului ideii » cît și transfigurarea imaginii la o altă dimensiune decît cea a construcției plastice, arta bizantină a adus în pragul modernității mesajul felului său de a concepe omul și universul. Considerat ca formulă existențială, *simbolul* era pentru bizantini modalitatea exprimabilă figurativ a susținerii unui raport cu transcendentul, a cărui prezență era consfințită printr-un șir de « semne » ce aminteau prin convenție oglinditoare dubla realitate concepută de ei. Lumea spiritualității bizantine constituia, în virtutea acestei ambivalențe, un *model de universalitate*, ce asigura unitatea și sentimentul de securitate al trăirii într-un Cosmos, iar acest model ideologic-cultural s-a perpetuat în timp și într-un spațiu ce depășea cadrul imperiului său istoric, demonstrînd nu numai putința adecvării sale la multiple tipuri de realitate temporal-istorică și etnică, dar și capacitatea de a se îmbogăți cu noi formule ce, păstrînd caracterul universalist al modelului, se puteau în același timp identifica cu specificul de civilizație spirituală a unui spațiu etnic restrîns. Dobîndirea unei identități naționale a lumii românești în cadrul formulei universaliste de moștenire bizantină s-a petrecut în timp, nu numai printr-un proces firesc de adaptare treptată și de trăire în propriile sale date a marilor curente de gîndire ce traversau Europa de-a lungul veacurilor postbizantine (Umanismul Renașterii, Barocul, Iluminismul), dar și printr-o adecvare, pe parcursul istoriei culturale, a simbolului, ca matrice esențială a spiritualității bizantine, la tipologia specifică a propriei noastre sensibilități și structuri intelectuale. Deși a existat o specificitate românească încă de la primele manifestări ale formulei artistice bizantine la noi, totuși momentul de definire propriu-zisă a unei identități naționale survine abia odată cu epoca de « amurg a evului mediu », în care elaborările preponderent de ordin stilistic, dar și « coruperile » iconografice tind să transforme statutul de simbol al imaginii bizantine într-o configurație cu o nouă ierarhie de valori, introducînd, de altfel, ca motivație inedită, și această problematică a căutării unui « stil » aparte, definitoriu etnic. Și, în mod simptomatic, vom remarca în mai toate încercările ulterioare de revendicare a unui « stil național » (în sec. XIX și la începutul sec. XX) orientarea către această formulă tîrzie de ev mediu românesc, cu toate sciziunile sale moral-axiologice, dar și cu incontestabilele ei realizări artistice.

Epoca brâncovenească a fost unul din acele momente ale istoriei în care suma inovațiilor anterioare a izbutit să se cristalizeze într-o configurație stilistică particulară, într-un *stil*, a cărui valoare nu constă nici în noutatea absolută a temelor și nici în ineditul formelor de expresie, ci în adecvarea sensului lor tradițional la un fel de a înțelege omul și universul său într-un mod care este propriu sensibilității noastre. O caracteristică apropiere a planurilor conceptuale de cele ale realității imediate este vizibilă atît în literatura cît și în pictura epocii, marcînd un transfer produs de la structura simbolică, sacralizatoare și contemplativă, a unei culturi tradiționale, la un tip structural nou, de marcă dialectică, în care realitatea lumii fizice și a istoriei profane se integrează în ordinea artisticului fără ca acesta să iasă, încă, din tiparele canonice ale unui model de universalitate metafizică, îmbogățit acum cu semnificații multiplicate de rapelul concret în real. Judecată în ansamblul aparențelor sale, pictura apare, între toate artele din vremea lui Brâncoveanu, drept expresia cea mai tradițional-bizantină și arhaizant-convențională a epocii. Și totuși, perpetuarea *modelului* bizantin prin păstrarea canoanelor de reprezentare s-a dovedit a nu fi o formă de conservatorism îngust căci stilul picturii brâncovenești, prin modul de adecvare a elementelor formale novatoare în economia artistică a postbizantinismului, devine una din expresiile cele mai fidele ale mutațiilor petrecute în cadrul mentalității culturale a vremii. Noutatea rezidă în atitudinea inedită pe care o impune *transformarea sistemului de « comunicare » culturală*, în acea pondere nouă acordată puterii cuvîntului față de aceea a imaginii, raport însoțit de o implicită transformare a simbolului vizionar și existențial din cultura tradițională într-un tip de demers analitic ce epuizează sensurile explicitîndu-le la nivelul unui scop adresat nemijlocit unei realități cu destin particularizat. Or, acest fenomen nu era străin de procese similare care se petreceau în modalitatea generală de abordare a lumii specifică artei Barocului, a Contra Reformei și a Luminilor, în care retorica imaginilor și exaltarea figurilor de stil de tipul alegoriei în discursul literar sau plastic corespundeau unei aceleiași tendințe de epuizare a sensurilor prin limitarea lor la artificiul ecuației dintre realitate și ficțiune.

Noua relație literatură / pictură care se naște în epoca brâncovenească și care va deveni tot mai importantă de-a lungul artei sec. XVIII, implică două aspecte esențiale: pe de o parte, între imaginea propriu-zisă și rostul său de a se constitui într-un simbol, ce dădea caracterul vizionar al imaginii de altădată, se interpune un text de tipul erminiilor, care reglementează reprezentarea conform unor norme — ceea ce denotă atît pierderea semnificațiilor profunde cît și tendința de recuperare a acestora prin întoarcerea la configurația exterioară a unui model ideal, la un arhetip eludat de fiorul de trăire metafizică inițială; pe de altă parte, sursa « literară » a imaginii nu mai este în exclusivitate textul biblic sau omiletica veche (față de care imaginea tradițională se instituia drept un partener egal), ci o literatură în plină expansiune, cuprinzînd un număr tot mai mare de apocrife și de scrieri morale și ascetice, devenită în timp o adevărată literatură populară prin larga sa accesibilitate și prin implicațiile directe pe care le avea în istoria epocii. Legătura tot mai strînsă cu un asemenea tip de scrieri lărgea sensibil gama temelor în cadrul sistemului iconografic, avînd totodată o importantă influență și asupra tipologiei reprezentării. Gustul accentuat al oamenilor vremii pentru legende hagiografice, pentru vieți canonice sau apocrife, ca și pentru romanele cavalerești medievale devenite « populare » și culegerile de maxime, predici celebre ale timpului, fabule și pilde, ilustrat de intensa circulație a « cărților populare » și a cazaniilor și mineilor ieșite de sub teascurile foarte active ale tiparnițelor brâncovenești, se citește și în caracterul imaginilor, care se multiplică acum, în dauna monumentalității, căpătînd o notă tot mai pronunțată de ilustrație narativă. Echivalarea în simbol a unui concept, vizualizarea unei idei în virtutea caracterului său iconic, ceea ce constituia esența esteticii tradiționale a artei bizantine, devenise, odată cu transformările intime ale spiritualității postbizantine, o reprezentare directă, analitică și « istorică », a unor « legende » în miezul cărora elementele de transpunere a « realului » în registru ideal căpătaseră caracter de *alegorie*, epuizînd printr-o asociație bilaterală imediată semantica profundă a imaginii inițiale. Se produce astfel ceea ce Panofsky numea o « disimulare a simbolurilor sub forma unor metafore corporale », adică o delimitare a semnificațiilor prin restrîngerea lor într-un

cod univoc, descifrabil la nivelul de înțelegere al unei societăți familiarizate cu sursele literare ale acestuia și obișnuite cu receptarea prin *citire* a sensului imaginii. Pictura refăcea în limbaj plastic demersul intelectiv al unei predici presărate de pilde, în care divinului i se asocia exemplul pămîntesc, așa cum și alegoria conține în mod descriptiv, în spatele codului, paralelismul unei realități dublate de fabulă. Păstrîndu-și caracterul tradițional de moștenire bizantină, organizarea de ansamblu a picturii brâncovenești urmează vechiul sistem iconografic, introducînd puține și neesențiale modificări în ordinea ierarhiei superioare a spațiilor, dar nu fără o vădită plăcere pentru înmulțirea detaliilor și pentru ilustrarea acelor teme care conțin o « istorie » permițînd reprezentării o dezvoltare narativă. Inovațiile apar însă, cu precădere, în spațiile de tranziție dintre sacral și profan, acolo unde interferența planurilor conceptuale cu cele ale realității imediate își putea adresa « morala » fără intermediul unui oficiant necesar. Tendințele novatoare își vor găsi debușeul în iconografia pridvoarelor, debordînd în sec. XVIII pe pereții exteriori, și în spațiile cu destinație semilaică, cum sînt trapezele în cadrul monastic. Își fac apariția în aceste locuri scene cu caracter alegoric, în care o nouă sintaxă formală reordonează vechiul mesaj al picturii de moștenire bizantină aducîndu-l la nivelul de înțelegere sensibilă specifică acestei epoci tîrzii post-bizantine. Primele imagini de acest fel în Țara Românească le întîlnim în ansamblul de la Hurez, în pridvorul bolniței (1699) și în trapeză (1706) unde, păstrîndu-se cu rigurozitate caracterul esențial al temelor eshatologice și al soteriologiei legate de destinația specială a acestor spații în economia spirituală monastică, modalitatea de reprezentare ca și subiectul unor scene sînt noi, demonstrînd atît prezența unor texte de largă circulație în mediile ascetice sud-est europene, cît și impactul lor asupra creației meșterilor-zugravi, ce se dovedesc a nu fi fost străini de problemele spirituale adînci și de sciziunile care frămîntau epoca.

În structura iconografică a trapezei de la Hurez, tradițională dar fără a mima modelul trapezelor athonite, sînt inserate cîteva scene inedite. Pe intradosul arcului de la intrare, două imagini alegorice ilustrează virtuțile și puterea rugăciunii ca mijloace ale mîntuirii cu adresă specială mediului ascetic, iar pe timpanul nordic, sub arcele mari de susținere a calotei, față în față cu reprezentarea Cinei, este ilustrată scena Judecării în sinedriu, temă rară și într-o redactare iconografică puțin obișnuită la acea dată în Răsărit. Reprezentarea virtuților nu mai urmează modelul tradițional al « Scării lui Ioan » (care apare, de altfel, împreună cu « Scara lui Iacov », ca un foarte sugestiv arc de triumf în programul picturii bolților din pronaosul mare de la Hurez), ci interpretează, printr-o personificare liberă a virtuților într-o procesiune de personaje ce-și poartă fiecare « crucea virtuții », fraza din Marcu 8, 34—38, fragment ce se comentează conform Cazaniei. Alte detalii compoziționale justifică sursa citată, în vreme ce virtuțile (*Blîndețea, Milostenia, Ascultarea, Iubirea fraților, Smerenia, Făcătorul de pace* etc.), înșiruite sub chipurile sugestive ale unor personaje imaginare de diferite vîrste și purtînd însemne ale diverselor categorii sociale, nu se deosebesc de cele pomenite de Ioan Climax și nici de aceiea de care se vorbește într-un alt text de origine athonită, « Mîntuirea păcătoșilor », scris pe la 1700 de un călugăr Agapie, cretan de origine, text ce va fi circulat poate și în mediile românești. Dar, dincolo de sursa literară a imaginii, și spre deosebire de reprezentările tradiționale de forma Scării, imaginea din trapeza hurezană este o *alegorie complexă*, în care conceptele sînt personificate cu vădită tendință de *portretizare caracterologică*, de materializare figurativă a calității abstracte, de virtute, în timp ce diversitatea elementelor de « recuzită » livrescă ale scenei subliniază caracterul narativ al compoziției. *Lectura* trebuie continuată



1 Alegoria dreptei credințe, detaliu, frescă din trapeză, Hurez
2 Judecata în Sinedriu, detaliu, frescă din trapeză, Hurez
3 Judecata în Sinedriu, frescă în trapeză, Hurez
4 Triumful dreptei credințe, scenă alegorică, frescă din pridvorul bolniței, Hurez
5 Judecata în Sinedriu, detaliu, pictură pe lemn, 1805
6 Judecata în Sinedriu, detaliu, pictură pe lemn, 1805

În cealaltă imagine de pe intradosul aceluiași arc, unde puterea mîntuitoare a virtuților este completată de aceea a rugăciunii, « maica tuturor virtuților » cum spune Ioan Climax. Aici caracterul narativ este mai subliniat, iar conceptele abstracte ca « puterea rugăciunii » (ilustrație aluzivă a paragrafului din Efeseni 6, 16) sau « păcatul celui ce se înalță pe sine », sînt figurate pe același plan compozițional-peisagistic cu episoade veterotestamentare (Facerea Evei, Pieirea Sodomei, Salvarea lui Loth și a celor două fiice ale sale), detalii necesare ca rapel aluziv pentru ilustrarea alegorică a păcatelor implicate de fiecare din capitolele amintite. Compoziția unifică planul conceptual cu cel narativ construind spațiul unui peisaj cu valori de perspectivă aeriană. Dar în acest context plastic aproape unitar ca spațiu, « momentele » reprezentării nu sînt subordonate unui ritm egal și echilibrat compozițional, organizarea lor făcîndu-se în funcție de ordinea aleatorie a *citirii* semnificațiilor lor polivalente. Faptul că acest mod de receptare prin citire a imaginii prevala în epocă este demonstrat și de un alt tip de ilustrare a virtuților care apare în pridvorul bolniței de la Hurez. Aici zugravii au respectat cu strictețe « descrierea » din Erminia lui Dionis din Furna, cunoscută sub numele de « Viața monahului adevărat », pe care o reprezintă tot alegoric sub forma unui călugăr răstignit și înconjurat de filactere pe care stau *scrise*, ca precepte, calitățile necesare vieții ascetice. Această alegorie face de fapt funcția unei pagini de literatură, interesantă pentru descifrarea caracterului vieții monastice a epocii, dar mai puțin sugestivă decît imaginea din trapeză pentru modalitățile noi de exprimare plastică a sensurilor teologice implicate. Alte scene pictate în același pridvor fie dau prin asociație un sens alegoric unor reprezentări tradiționale (Lapidarea lui Ștefan, Adormirea lui Efrem), în ideea unei aluzii directe, exemplare pentru viața monastică, fie ilustrează printr-o compoziție alegorică inedită (cum este acel « Triumf » sugerat printr-o barcă condusă de ierarhi și înconjurată de eretici în rîndul cărora apar deopotrivă Mahomet și Calvin), un context cultural specific sec. XVII, epocii de reconsiderare spirituală a postbizantinismului. Ele au, toate aceste imagini, configurația unei narațiuni în care « legenda », pierzîndu-și caracterul simbolic, vizionar, devine o ilustrare a unor pilde a căror « morală » se adresează realității imediate și specifice spațiului pe care îl decorează.

Pictura trapezei de la Hurez mai este completată de două imagini ample, puse față în față, în timpanele laterale: Cina, prevestire a patimilor și prefigurare a tainei euharistice și Judecata în sinedriu, moment al narațiunii patimilor, paralelismul iconografic al acestor imagini în spațiul arhitectonic dat constituind « oglinzile » alegorice ale celor două alternative spre care poate aluneca viața monahilor: a fi între apostoli la Cină sau între farisei, în lume. Sursa reprezentării celei de a doua scene, rare în epocă, pictate cu vădită plăcere pentru redarea unor portrete cu pronunțate caracteristici etnice, ne-ar fi rămas poate necunoscută dacă o pictură tîrzie **, de la 1805, similară cu imaginea hurezană atît ca redactare compozițională cît și prin asemănările din numeroasele inscripții ale scenei, nu ne-ar fi revelat prin textul amplu și mult mai bine conservat decît în fresca de la Hurez, text scris la picioarele personajului central, un izvor literar apocrif. Intitulată « Sentința lui Pilat », această scriere este datată în sec. XV (după unele versiuni abia la 1580) și a fost adusă de la Athos în țările române, unde a circulat în sec. XVII–XIX în diferite versiuni grecești sau românești. Prezența acesteia în contextul Hurezilor poate chiar însoțită de reprezentări gravate (ce vor fi existat și călătorit de bună seamă pe o arie geografică destul de largă, după cum ne lasă să intuim o altă inscripție de pe pictura din 1805) ***, este o demonstrație tot mai subliniată a caracterului pe care îl aveau sursele livrești ale picturii în această epocă tîrzie a postbizantinismului. Totodată, trebuie remarcat că reprezentarea cu aspect de scenă convivială a pierdut caracterul sacral, integrîndu-se atît prin anecdotică cît și prin configurația sa formală unui *stil al epocii*, în care un anume interes pentru realitate transformase vechea simbolică într-o *pildă*, cu narațiunea și cu caracterul său alegoric, specific.

Formula plastică pe care o propune acest tip nou de pictură a ieșit din canoanele tradiției bizantine în care arta românească se manifestase pînă în acest moment. Scenele din trapeza și bolnița de la Hurez vădesc, prin concepția alegorică încă insolită în configurația iconografică a monumentelor epocii, nu numai o mutație semantică datorată intruziunii unor surse livrești noi, ci și o schimbare a atitudinii exterioare presupuse în fața imaginii. Sintaxa plastică se orientează pentru a servi noului proces de receptare — acela al *citirii sensului alegoric* pe care îl au acum diferitele reprezentări —, iar construcția compozițională tinde să unifice și să eșaloneze în profunzime iluzorie spațiul, fără a mai ține cont de ordinea valorică, de cronologia faptelor sau de distincția dintre redarea unui eveniment cu caracter « istoric » și figurarea unui concept. Convenționalitatea acestui spațiu scoate în evidență trăsătura de fabulă a « scenei » reprezentate, în timp ce elementele de rapel la realitatea imediată (disimulate în portretizări cu tentă etnică evidentă, sau în figurarea unor personaje care amintesc disputele teologice ale vremii, sau în prezentarea unor virtuți necesare vieții zilnice a monahului) oferă mijloacele de identificare ale privitorului în ficțiunea redată. Mesajul acestor imagini rămîne accesibil cîtă vreme textele de la care pornesc sînt cunoscute, iar importanța pe care o capătă în desfășurarea ulterioară a picturii în sec. XVIII–XIX denotă adecvarea lor intimă la structura mentală a unei lumi deprinsă a-și proiecta idealurile într-o « oglindă » nu prea îndepărtată de frumusețile gustate ale realului palpabil. Din această vecinătate benefică, cu relații de reciprocitate imediată între fizic și metafizic, aveau să se nască ilustrațiile cărților populare și iconografia tîrzie a pridvoarelor sătești. Lumea imaginară întruchipată în alegorii nu mai este un univers al simbolului mereu în pragul eternității, ci un exemplu posibil, deschis unei umanități ce-și cucerea treptat conștiința identității, prin reconsiderarea ierarhiilor proprii de valori morale și spirituale.

* Acest subiect, într-o primă redactare, a constituit tema unei comunicări susținute la sesiunea anuală a Comitetului Național Român a Istoriei Artei, 1983.
** Pictura se află acum într-o colecție particulară.
*** « Acest tipar se găsește în Viena Austrii în lespe de piatră tiposită și s-au dat la lumină la leat 805. Dar acum s-au zugrăvit de M . . . »

pallady în două lucrări de tinerețe

mihai ispir

Chiar înainte de a pătrunde în cercul lui Moreau, se poate spune că Pallady și-a «găsit» profesorii de care a avut nevoie, și în preajma cărora aspirația sa, timpuriu definită, de a învălui obiectul picturii în reflexele misterioase ale «idealului» putea fi stimulată și susținută.

O vreme, pentru Pallady, aceste reflexe ale idealului s-au tradus într-o concepție poetică a portretului compozițional, îndatorată ambianței simboliste prin țeserea umbrei, penumbrei și luminii într-un *sfumato* spectral, unde elementul enigmatic, mai mult aluziv în studiile de școală, se regăsește amplificat pînă la pragul echivalării «idealului» cu irealitatea.

Dintr-o asemenea perspectivă, marele desen colorat din 1898, *Torcătoarea* (col. Yvonne Pallady-Dinopol), constituie un exemplu cu totul grăitor.

Titlul pe care artistul însuși l-ar fi dat acestei lucrări — *Vasul fantomă* * — e în măsură, firește, să ofere o anumită cheie pentru citirea sa, indicînd un subiect sugerat de opera lui Wagner *Olandezul zburător*, sau de legenda inspiratoare a libretului, prelucrată într-o nuvelă de Heine. Pallady nu s-ar fi aflat, aici, la prima întîlnire cu tulburătoarea personalitate a compozitorului *Tetralogiei*. Amintirea serilor de la Iași și Hoisești, cînd îl va fi ascultat pe Matei Cantacuzino descifrînd partituri wagneriene, sau a discuțiilor cu Eugen Ghica-Budești, la rîndu-i wagnerian pasionat, era, pentru el, probabil, încă stăruitoare. La Paris, efectele wagnerismului erau, se știe, foarte vii în mediile simboliste, datorită unor multiple afinități, între altele a similitudinii dintre ideea wagneriană de *Gesamtkunstwerk* și conceptul simbolist al operei de artă «totale», iluminate de haloul «corespondențelor». Mai mult, Baudelaire, al cărui cult Pallady și-l formase fără îndoială încă din adolescență, «singurul dintre contemporanii lui Wagner ale cărui accente creează în noi același simțămînt de fericire ca muzica lui Tristan», cum scrie Arnold Hauser, percepuse și elogiase printre primii noutatea universului wagnerian. Ecourile artei maestrului de la Bayreuth se făceau auzite pînă și în atelierul lui Cormon, autorul «evocării epice» (Charles Saunier) intitulate *Nunțile Nibelungilor*. Se poate presupune că, în asemenea condiții, Pallady aborda subiectul wagnerian în cunoscător. Nu este însă vorba, în cazul *Vasului fantomă*, de simpla ilustrare a unui moment din desfășurarea dramei wagneriene, ci de o interpretare sintetică a temei acesteia. Figura, căreia pictorul i-ar fi împrumutat trăsăturile chipului mamei sale, reunește atributele uneia din «torcătoare» și ale personajului Sentei, «salvatoarea» menită să-l izbăvească pe Olandez prin propriul ei sacrificiu, de chinul veșnicei rătăciri. Potrivit libretului lui Wagner, la începutul celui de-al doilea act al operei, Senta, retrasă față de grupul fetelor care torc, contemplă tăcută un portret al eroului legendei. În compoziția lui Pallady, tabloul e înlocuit de o fereastră prin care «torcătoarea» privește imaginea însăși a «vasului fantomă» în timp ce cu mîna dreaptă dă la o parte draperia grea. Un motiv plastic preferat mai tîrziu de Pallady, dialogul dintre spațiul interior și cel exterior, întruchipat de tema «ferestrei», apare astfel pentru prima dată în lucrările cunoscute ale pictorului. Dincolo de fereastră nu se zărește însă, deocamdată, orizontul familiar, bine definit al orașului, ci întinderea nemărginită a mării.

Micul peisaj încadrat de această *échappée* este întrutotul romantic. Alegerea și dispunerea elementelor sale stau sub semnul esteticii sublimului. Dominante sînt mediile fluide: aerul și apa; chiar stîncile dobîndesc un fel de moliciune, ca și cum ar fi alcătuite dintr-o materie spongioasă; cerul și marea par, în fine, unificate prin efectul unei stranii și mărețe iluminări, ce amintește oarecum de acuarelele lui Turner. În acest spațiu deschis, virtual nelimitat, corabia-fantomă a Olandezului plutește ca o personificare a sufletului romantic. Însă Pallady-romanticul își regăsește de pe acum, de îndată ce-și materializează viziunile, dublul rațional, manifestat, foarte limpede, în asceza geometriei: micul fragment de spațiu imaginar se află nu numai încadrat de dreptunghiul ferestrei dar și cloazonat, prins în caroiajul acesteia, cu verticalele și orizontalele sale.

Statuarul și spectralul se îmbină apoi în fragila siluetă a torcătoarei. Forma rochiei lungi, poziția așezată, noblețea liniștită a gestului, îi atribuie o hieratică monumentalitate, iar canonul elansat al proporțiilor corpului, ca și delicatețea anvelopelor îi acuză spiritualizarea. Atrage atenția, totodată, apariția rimelor plastice — faimoaselor «corespondențe» palladyene: desenul brodat al bonetei, osatura războiului de țesut și cadrul ferestrei, sau, în contrapunct, curbele draperiei, fuiorului și părului, își răspund unele altora. Totul îndrumă privirea către chipul fără vîrstă al «torcătoarei», absorbite de contemplarea intensă a orizontului, unde i se dezvăluie destinul tragic, subordonat aspirației spre *ideal* — adevărata temă «literară» a lucrării. «Către ideal, prin sacrificii. . .» astfel pare a fi vrut artistul să-și expună, aici, pe baza pretextului wagnerian, o timpurie profesiune de credință.

★

Tema secretă a *Vasului fantomă* devenise, îndată după 1900, explicită prin titlul compoziției *Spre ideal (Ofelia)* (de la Muzeul de artă al Republicii). Cele două opere mai au în comun concentrarea asupra unui unic personaj feminin și motivația expresivă a

Ofelia (*Spre ideal*)

Vasul fantomă (*Torcătoarea*)

prezenței peisajului. Micul peisaj romantic din *Vasul fantomă* își află în *Spre ideal*, o replică la dimensiunile întregului tablou; din dialogul figurii și peisajului, se închegă aici, de fapt, subiectul plastic. Viziunea lui Pallady asupra cadrului natural unde e plasată figura Ofeliei se distinge de la început prin două trăsături: fabulosul, bazat pe datele oferite de textul literar — pîrîul, pajiștea cu flori etc. — și senzația extensiunii spațiale. Aceasta e sugerată printr-un procedeu ce reia, la altă scară firește, dualitatea interior-exterior din *Vasul fantomă*. Cele două piscuri ale planului depărtat închid orizontul, ca un fundal de cub scenic, dar mărginesc totodată, asemeni faldurilor unei întunecate cortine, deschiderea axială de perspectivă spre un cer fremătător sub pîlpîirile luminii. Cu toate elementele sale de recuzită împrumutate, parcă, unui roman «gotic» deși legate la rîndu-le de textul shakespearian (micul cimitir, castelul pierdut între stîncile împădurite, desigur cel din Elsinore), peisajul nu lasă, în *Spre ideal*, impresia literaturizării substanței imagistice, înfățișîndu-se mai degrabă drept ecou și expresie ale stărilor sufletești atribuite personajului feminin. Dacă însă anumite reflexe ale esteticii și atmosferei romantice — *largo sensu* — se pot citi cu ușurință în *Ofelia*, nu mai puțin apar acestea filtrate prin sita imaginarului și morfologiei simboliste.
Grăitoare, de pildă, privită sub un asemenea unghi, este figura însăși a Ofeliei. Foarte discreta stilizare a siluetei, înlesnită de artificiul rochiei simple, lungi, nuanțele diafane ale carnației și țesăturii, contribuie laolaltă la impresia de fragilă elansare, de levitație și dematerializare pe care o comunică imaginea personajului. Chipul Ofeliei, în fine, cu privirea obsesiv îndreptată către o țintă invizibilă, nasul drept, despărțirea buzelor aspră, are aerul unei impersonale măști de sfinx, o plăsmuire atît de agreată și caracteristică în iconografia simbolistă. Efectul acesta, al unei ființe mitice ivite dintr-un arhaic tărîm de dincolo de timp, e sporit prin proiectarea verticalei figurii exact între cele două piscuri din fundal, ce par a se înălța simetric și maiestuos, ca două aripi himerice.
Culoarea adaugă accente pline de noblețe spațiului straniu și halucinant în care se desfășoară scena. Verdele adînc al pîrîului, brăzdat de sclipiri albicioase, argintiul gălbui, prețios și consistent al florilor ce-și află corespondențe în tonul castelului și în fluiditatea degradeului cerului, brunurile versanților împăduriți, violacee și tenebroase, în vecinătatea nuanțelor cărămizii ale părului Ofeliei, toate acestea apar cuprinse într-un ansamblu unde nota feerică predomină, deși o sumă din detalii sînt perfect realiste. Un atare contrast, dintre relieful tactil al unor amănunte și oniricul ambianței pare să indice, alături de predilecția pentru unele opoziții cromatice mai nete, punctate de strălucirile albului, o afinitate a tînărului Pallady cu tendințele de spirit «prerafaelit» din contextul simbolist. Tema *Ofeliei* fusese, de altfel, familiară prerafaeliților. Dar densitatea materială a detaliului nu se apropie nicăieri, la Pallady, de sensurile iluzionismului prerafaelit, purtat, cîteodată pînă la marginea *trompe l'oeil*-ului. Deosebirile sînt, deopotrivă, de conținut. Oprindu-se asupra subiectului *Ofeliei* (Tate Gallery, Londra), John Everett Millais păstrase din text îndeosebi tensiunea sa dramatică, înfățișînd, în primul plan, trupul fiicei lui Polonius, acoperit de flori și purtat de valurile pîrîului. O lumină crudă, ireală, aducea în atenție toate detaliile, cu o precizie aproape clinică. Pallady transfigurează, în schimb, episodul, conferindu-i o semnificație mai puțin imediată și învăluindu-l într-o aură oarecum estetizantă **. El întrezărește în nebunia Ofeliei o formă particulară a *visului*. Or, potrivit poziției estetice palladyene, dezvăluite, cu vremea, și de însemnările sale, «visul» nu este decît un alt mod de manifestare a neîntreruptei aspirații către «idealul» indicat drept țintă a drumului Ofeliei. De aici, caracterul eroic al peisajului, menit să înveșmînteze vizual sentimentul sublimului (mijlocind, la rîndu-i aproximarea idealului), de aici oniricul atmosferei și lirismul — post-romantic — spre care se lasă călăuzite, deocamdată, încercările pictorului de a exprima spiritualul în artă.

* Informație păstrată în familia artistului; comunicată de Yvonne Pallady-Dinopol.
** Tema «Ofeliei» îi preocupase și pe simboliști. *Ophélie* (1882) de Élie Delaunay, cel pe care Pallady îl va fi cunoscut, la Paris, prin Maria Cantacuzino, figura, în 1900, la Expoziția Universală de la Paris; cf. *Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Centennale*, Paris, p. 127.

recitirea operei

henri catargi și poetica peisajului

cătălin davidescu

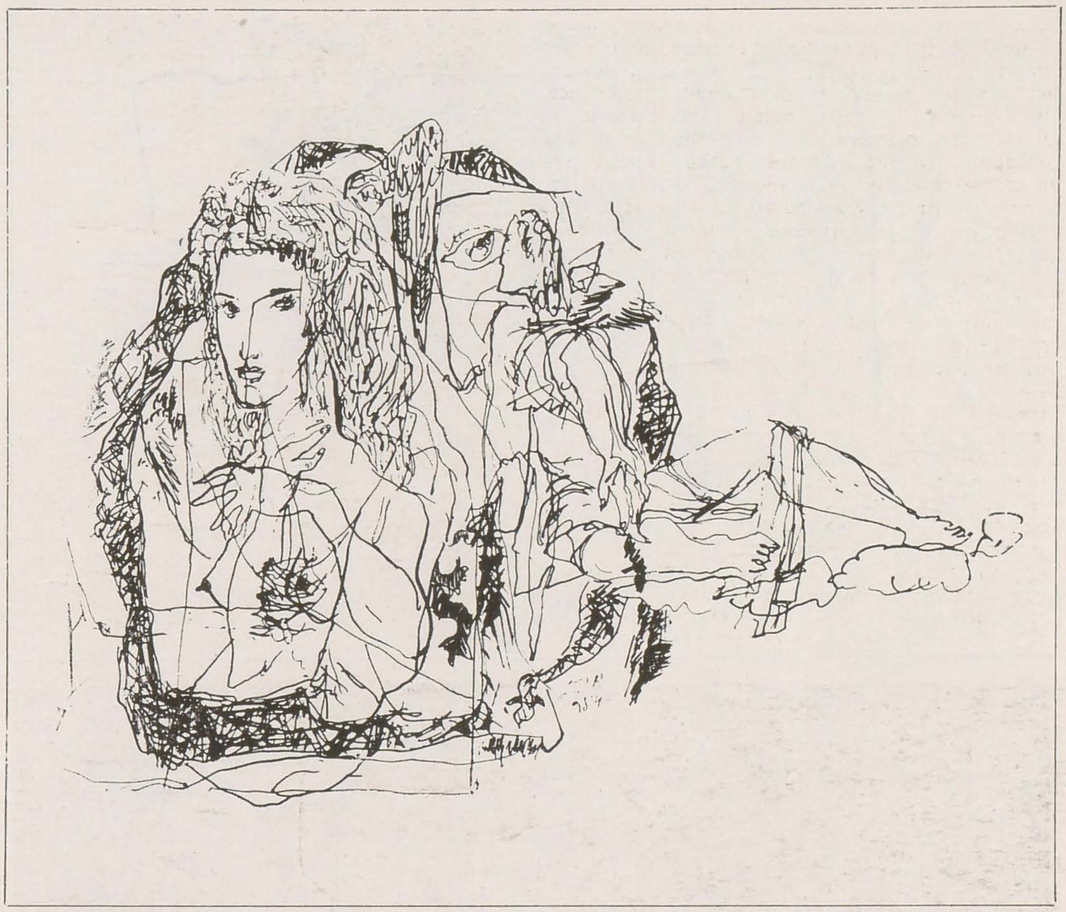
Deși în conștiința multora dintre cei care i-au cunoscut opera, aceasta s-a sedimentat în sucesive etape distincte, Catargi a fost, de fapt, artistul unei singure teme — PEISAJUL — multiplicate în sute de imagini, care i-au dominat și ordonat întreaga creație. În situația sa asistăm la un caz exemplar de echilibru stilistic, rezultant al unei mari exigențe interioare și al unei structuri temperamentale de tip platonic, pentru care robustețea construcției și distincția ideilor artistice se relevă în discreția și dreapta măsură a reprezentării. Dominanta identității sale plastice constă în conviețuirea a două tendințe: structurarea imaginii în vederea unei evocări aproape tactile a materialității universului și o ascetă apetență pentru eludarea detaliilor nesemnificative. Apetitul pentru o ordonare ritmică a realului și efortul de a-și stăpîni și coordona reacțiile afectiv-temperamentale îl apropie de arta lui Foussin, ca și de Corot. O declarată admirație pentru Vuillard, Maurice Denis, Valloton, Sérusier, André Lhote — ale căror ateliere le-a frecventat în tinerețe — ca și pentru Cézanne, descinde din această filieră de afinități. O serie de schițe în ulei, executate la Luvru în anul 1925, acreditează la rîndu-le, încă din această perioadă de început, CE și CUM admira tînărul artist. El probează prin aceste *d'après*-uri, așa cum intuia Dan Hăulică, într-un text definitor pentru personalitatea pictorului, «o disponibilitate, o franchețe încrezătoare, o nobilă *aisance:* Omagiul lui privește în primul rînd INALIENABILUL picturii și înțelesul ei lăuntric, inerent, de libertate». Lucrările lui Catargi sînt departe de a-și căuta reușita în mimetismul pretextului declanșator, căci pictorul este un adept al afirmației cézanniene că peisajul poate fi restituit cu autenticitate numai cu condiția să-i simți alcătuirea lăuntrică.
Pictorul își structurează compozițiile pe secvențe voit banale de realitate, pentru a le propulsa imaginea în PERMANENȚĂ. Merită accentuat acest tip de valorificare a unui spațiu generalizator, considerat îndeobște ca neadecvat pretextului pictural, marele merit al artistului constînd tocmai în harul de a ști să îi surprindă FIINȚA ascunsă. Pentru Catargi, acest motiv dominant al operei sale constituie modalitatea de integrare într-o ordine unde fiecare lucrare-arheu se formulează atît într-o parte a ÎNTREGULUI cît și într-un univers propriu cu o matrice stilistică specifică.
Într-un important text despre Andreescu, Andrei Pleșu afirma cu o rară intuiție: «Peisagistul adevărat știe mai bine decît oricine că dinaintea naturii nu trebuie să stai ca un pețitor dinaintea farmecelor unei nubile, ci ca Oedip dinaintea Sfinxului. O vezi bine numai dacă adulmeci în ea o taină. Iar taina poate avea multe chipuri dar în mod sigur nu pe acela al pitorescului»; iar H. H. Catargi descinde din aceeași stirpe de melancolici peisagiști andreescieni.
Arta sa, expresie metaforică de pace, dar nu de împăcare lăuntrică, evocă imagini ce se situează dincolo de fidelitatea banală a lecturii, într-o severă arhitectură de forme și culoare, definind astfel miracolul unei naturi doar aparent statice, dar de o superbă forță germinativă interioară. Pictorul este fără tăgadă format la o spiritualitate de «tip faustian a Apusului» despre care Constantin Noica spunea că este «o cultură a unor mari tensiuni interioare a cărei evoluție e caracterizată prin setea de expansiune». Poate aceasta este și justificarea faptului că textele critice dedicate operei lui Catargi evită să accentueze problema specificului național. Ne aflăm însă în fața unei bune conjuncturi; o formație de tip occidental grefată pe filonul de adîncime al unei spiritualități răsăritene au generat o profund românească modalitate de înțelegere plastică a lucrurilor. De aceea, nu asistăm aici la un specific național afișat. Peisajele sale, la o privire puțin pătrunzătoare, sînt neutre. Ele pot fi localizate aparent oriunde și oricînd, pe o vastă arie temporal-geografică, neavînd elemente de facilitare a localizării. «Sentimentul românesc al ființei» este unul subteran și de substanță, întemeindu-se pe atmosfera ce o degajă aceste peisaje. Căci Catargi este printre foarte puținii noștri artiști care, tot în descendență andreesciană, reușește să dea o formă plastică sentimentului de DOR — acel tip de melancolie atît de specific românească. Leitmotiv al peisajelor sale — COPACUL este și factorul ce concentrează întreaga forță compo-

nistică a lucrării, fiind elementul de determinare al perspectivei şi singurul obiect întotdeauna coerent schiţat în desen; restul, case, drumuri, dealuri, cer, pămînt sînt divizate în suprafeţe geometrice, fiind modelate în mari aplaturi de culoare.
O relativă aglomerare a planurilor geometric concepute, în lucrările de început — acea sete de acoperire exhaustivă a suprafeţei —, se clarifică în timp printr-o rafinată aerare şi o mai accentuată profunzime a compoziţiei. În paralel cu această eliberare, Catargi renunţă la rigoarea geometrică a formelor în favoarea unor pete de culoare din ce în ce mai mari care, în unele dintre expresivele sale schiţe premergătoare, pot ajunge la concluzii aproape abstracte. Simplitatea compoziţională propusă de artist este la antipolul complicatelor eşafodaje ale multora dintre confraţii săi.
Ştiinţa de a distribui accentele este remarcabilă. Casele, drumul, cerul, pămîntul, devin valori în stabilirea echilibrului cromatic şi valori ale ritmului. Amintirea lui Cézanne este aici evidentă.
Deşi nu fac obiectul acestei încercări, « odaliscele », compoziţiile cu personaje dar mai ales naturile moarte sînt în egală măsură reprezentative, rotunjind fericit opera artistului. Ele se supun în esenţă unor canoane intime, similare peisajului. Evident, aici spiritul ordonator primează, elementele de regie fiind mai uşor de decodificat. În naturile

Peisaj
Sălcii la malul apei
Peisaj din Vîlcea
Peisaj
Peisaj

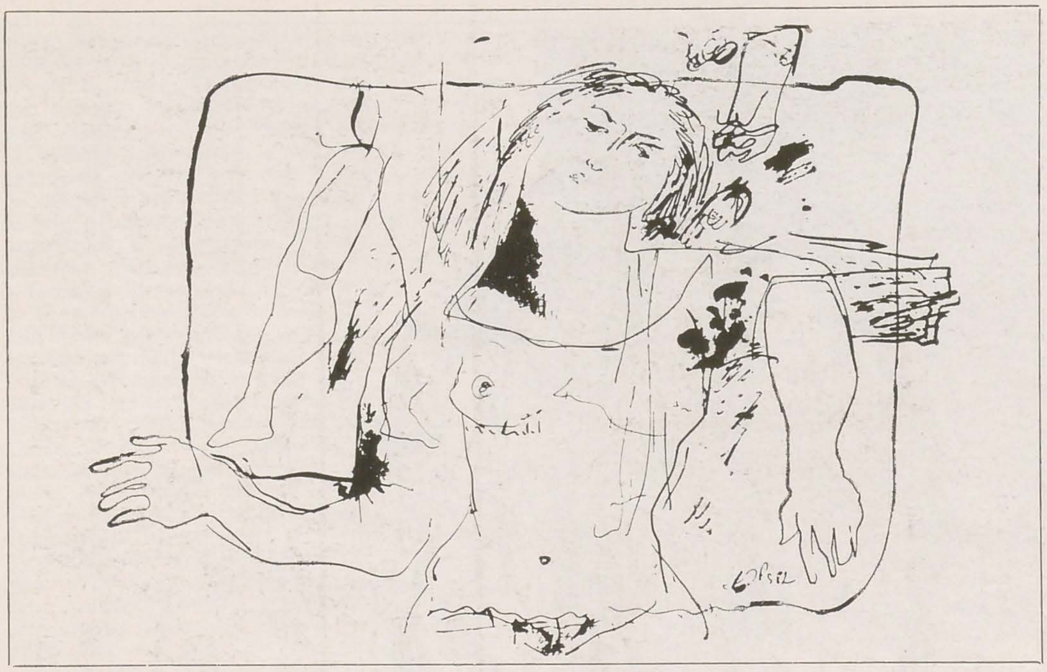
moarte şi în odaliscele lui Catargi se simte lecţia bine asimilată de la mai marele său prieten, Pallady, dar niciodată însuşită ca mod de reprezentare proprie. De altfel şi atît de des invocatele similitudini cu arta lui Poussin, cu olimpiana sa detaşare şi riguroasa lui geometrie, nu funcţionează decît la un prim nivel de lectură, căci existenţa universului pictural al artistului se coordonează în substanţa sa pe un profund sentiment de existenţă tragică ce tutelează această « stare demiurgică ». Egală cu sine dar şi cu autorul ei, opera artistului « îşi caută aşezarea în chiar propria-i gîndire », cum sugestiv o caracterizează Grigore Hagiu, căci « Catargi ştia pentru cine, pentru ce şi cum să picteze, legat printr-o intuiţie care, adeseori, se arăta a fi doar o altă formă, mai fină a intelectualului, de tot ceea ce umanitatea modernă se străduie să înţeleagă şi să cucerească ». Iar importanţa lui Catargi în arta contemporană şi chiar pentru ultimele generaţii de plasticieni nu trebuie căutată doar în destinul său de precursor şi formator de şcoală ci şi în acela de catalizator de spiritualitate picturală românească.

paul erdős



gheorghe vida

« De multe ori am fost întrebat de ce sînt atras atît de mult de chipul feminin? De ce se întorc în desenele mele, uneori, aceleași trăsături? Care sînt elementele esențiale ale unui chip, în măsură să-mi mobilizeze imaginația, devenind desen? Desigur, fiecare artist adevărat este îndatorat frumosului. În formele pe care le creiază dăruiește o nouă lume oamenilor. Această lume nouă este proiecția visurilor, viziunilor proprii, « imitația lor ideală », cum ar spune italienii, indicînd faptul că artistul



selectează și asamblează ceea ce este mai expresiv din miile de fapte sau chipuri întîmplătoare. Ceea ce caut eu nu este « frumosul ideal », perfecțiunea, care odată găsite ar face inutilă arta. Atunci cînd desenul se află în vîrful peniței sau creionului, mă conduc după tensiunile pe care istoria mi le-a inculcat de foarte de mult, dar niciodată țelul meu nu este de a provoca o tensiune similară în privitor, ci încerc să-l fac să conștientizeze mesajul viziunii mele: ai grijă, omul este fragil, viața umană în raport cu eternitatea are doar valoarea unui surîs, a bucuriei scăpărînd în ochi sau a schimonosirii dureroase a buzelor. » Iată cum sună una din mărturiile recente ale artistului, mărturie — credem — extrem de semnificativă pentru poetica sa plastică desigur, dar și pentru ethosul reprezentat de acest mare desenator, pe care îl omagiem, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani.

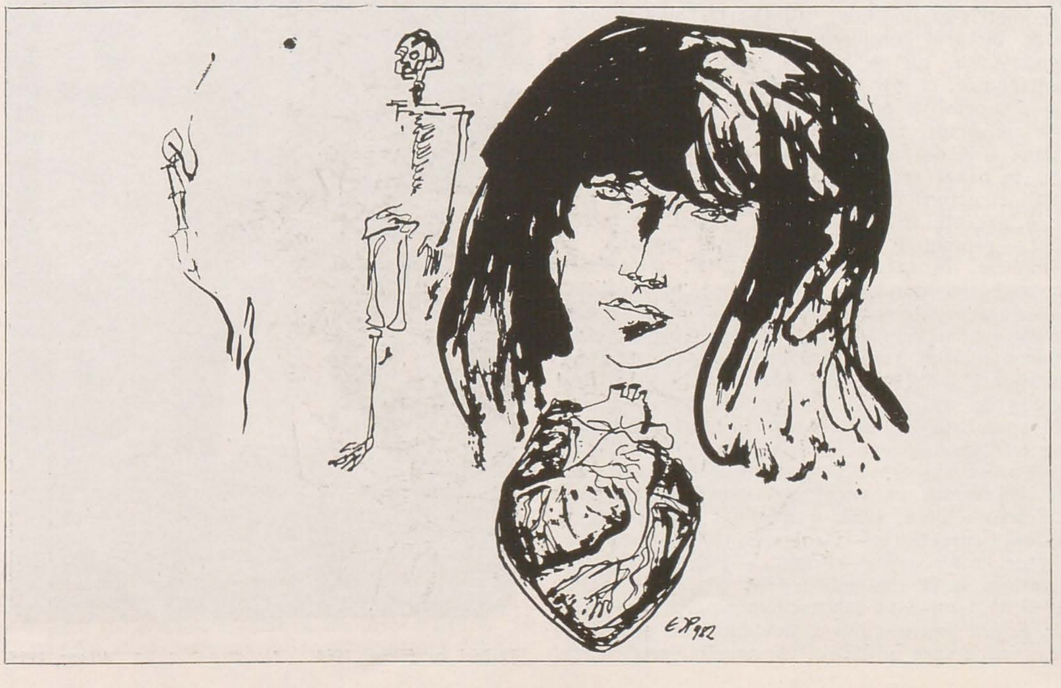
Într-adevăr desenele sale, din ce în ce mai accentuat în ultimele două decenii, sînt viziuni captate în imagine, ale « peisajului » său interior, ale nevoii sale obstinate de frumusețe și armonie. În procesul elaborării desenelor lui Erdös, chipul uman — cel feminin mai ales — antrenează aluvionar frînturi ale unei vaste memorii figurative, de factură mediteraneană, dar și nordică, uneori cu vagi afinități simboliste, în contextul unei iconografii benefice, aproape angelice, excluzînd demonicul, dar care nu se refuză tensiunilor dramatice, ale unui lirism viril și patetic. Trasăm aici, evident mult simplificat, liniile de forță ale teritoriului artistic, cartografiat de Paul Erdös, un teritoriu ale cărui limite sînt practic împinse la infinit, cu resurse poetice și vizuale de neepuizat într-o viață de creator, consacrată cu fervoare unei singure pasiuni acaparatoare pînă la ultimele consecințe ale biciuirii unei sensibilități exacerbate — desenul, rațiunea tuturor începuturilor și sfîrșitul acțiunilor transfiguratoare, tuturor întrebărilor dilematice la care este supusă mereu, cu o prospețime aurorală, suprafața albă, misterioasă a hîrtiei. Un desen, care este sumă a multiplelor posibilități de exprimare ale liniei, valorificată la maximum. Astfel, linia lui Erdös poate fi aspră și directă, nervoasă și fluentă, cu fluidități orientale am zice, valorată, cu subțirimi și îngroșări ale ductului spre pete, care organizează contrapunctic și pictural imaginea, artistul dovedindu-se în acest chip și un maestru al desenului tonal, parcurgînd cu o egală virtuozitate întreaga scală de mijloace aflate între polii expresivi ai opțiunilor stilistice, corespunzînd în planul viziunii, unei pendulări fertile între un anume clasicism raționalist și un simbolism particular ce transcrie, oarecum aleatoriu, datele imaginarului. Din combinația fericită a acestor tendințe, doar aparent divergente, rezultă farmecul cu totul sesizant și imediat recognoscibil al viziunilor de o fragilă și pură linearitate, datorate lui Paul Erdös.

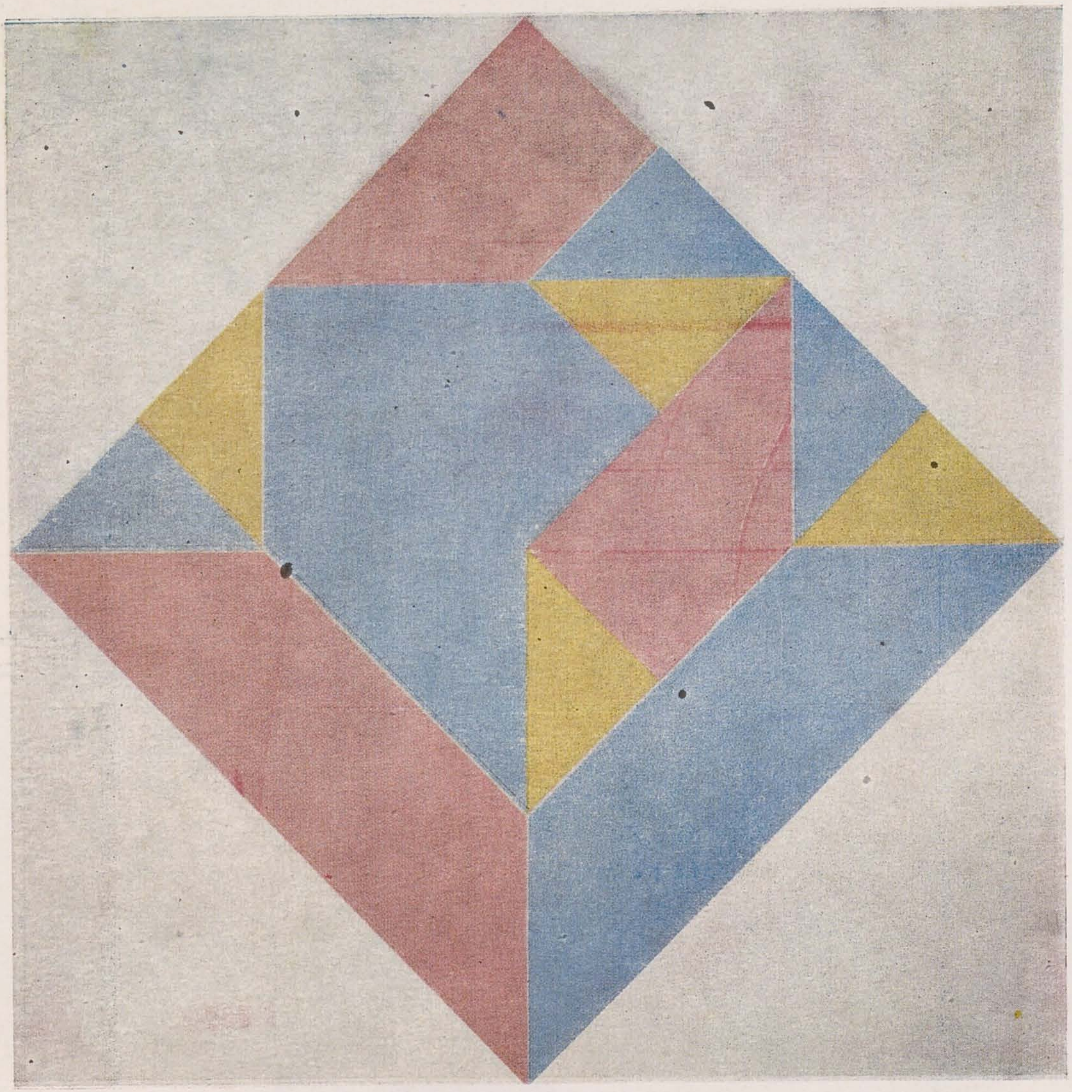
Atras într-o anume fază a creației sale, niciodată abandonată, de evocarea poetică cu o mare capacitate de generalizare, a oamenilor și plaiurilor din Oaș și Maramureș, Erdös era un fervent constructor de atmosferă, de o rară acuitate, urmărind corespondențele dintre figurile, structurile umane, monumentale (indicate cu toate conotațiile lor etnografice, tipologice și sociologice) și mediul natural maiestuos și unic, din nordul țării. I-a rămas ca amintire necesară, din această etapă, de cufundare într-o realitate fascinantă, un respect pentru detaliul revelator, scos în prim plan de un ochi cu o siguranță suverană în alegerea motivelor, un ochi care ierarhizează și montează (într-un mod analog cu cel al unui regizor de film, un regizor al spațiului plastic însă, în permanentă metamorfoză și expansiune) motivele modificate, hiperbolizate, în funcție

de unitatea funciară a imaginii, cu unul sau mai multe centre de interes, interşanjabile, cu focalizări sau dimpotrivă disoluţii ale chipurilor, mîinilor (dirijate adesea în ritmul unei gestici potenţate muzical). În general, desenele lui Erdös în ultima vreme, dar nu numai, sînt dominate de o organizare muzicală a secvenţelor, a desfăşurării « timpilor » acţiunii (folosim totuşi acest concept, deşi în desenele lui Erdös nu este vorba de o naraţie propriuzisă, dar se întîmplă întotdeauna ceva, greu de echivalat în cuvinte, care ne trezeşte spiritele, provocînd acea stare de veghe şi de trăire empatetică). O muzicalitate difuză, reiterată uneori şi de prezenţa concretă a unor instrumente muzicale, o melodicitate dată de traseul capricios, neprevăzut al liniilor continue, de acutele profunde ale negrurilor catifelate sau haşurilor sugestive ale unor fundaluri, inserturi cu rol de dinamizare compoziţională. Revenind asupra unor procedee de sintaxă compoziţională, menţionăm din nou specificitatea montajelor, de cele mai multe ori metonimice, utilizate de Paul Erdös, lăsînd loc liberului joc al fanteziei privitorului, chemat să devină co-părtaş la experienţa catharctică, la itinerariul « iniţiatic », parcurs de artist, totdeauna comunicînd prin desen ceva din intimitatea convieţuirii sale cu subiectul, cu motivele luate în posesie prin transpunerea lor pe hîrtie, odată cu păstrarea nealterată a semnelor, a reperelor, lăsate în urmă din acest drum. Călătoriile sale într-o serie de ţări cum ar fi Italia, Franţa, Grecia, vor îmbogăţi registrul denotativ al periplului său imaginar, care va îngloba cu aviditate fragmentele celebre, aparţinînd unor mari civilizaţii nu în sensul descriptiv, ci tocmai prin integrarea lor într-un sistem poematic în esenţă, într-o formaţiune sufletească ce-i aparţine în exclusivitate, unde totul este posibil, chemat la viaţă de voinţa plăsmuitoare a artistului.

Aşa cum am afirmat la început, creaţia lui Erdös este în mod esenţial dimensionată etic, desenele sale, dincolo de frumuseţea limbajului (acceptată ca o condiţie sine-qua-non a atitudinii sale faţă de substanţa creatoare, plăsmuitoare de imagini), de calofilia sa în ultimă instanţă, promovează întotdeauna un mesaj grav, profund, care face să vibreze resorturile de conştiinţă ale fiinţei umane, sublimîndu-se firesc şi fără ostentaţie valorile unui umanism atotcuprinzător, încrederea în funcţia civilizatorie a omului, în deplina sa armonie şi altitudine morală.

Opera lui Erdös este în acest sens exemplară, aşa cum afirma odată Ion Frunzetti: « Erdös propune un nou model de a fi uman, lumii. » Nu ne-am gîndit în aceste cîteva notaţii decît să descifrăm cîteva din posibilele componente, care particularizează orizontul său creativ şi să citim în creaţia sa tiparul unei « forma mentis ». O repertoriere a obsesiilor, a subiectelor şi a modalităţilor de percepţie artistică şi interpretare vizuală, ce-i sînt caracteristice, o schiţă a evoluţiei sale, nelipsită de sinuozităţi şi parţiale eşecuri, ca în viaţa oricărui creator autentic, va fi o sarcină de viitor a unei monografii ce se lasă cam de mult aşteptată. De asemenea, activitatea sa de ilustrator subtil şi inspirat (ne gîndim acum doar la ilustraţiile pentru Villon, dar exemplele pot fi multiplicate), de ingenios ceramist şi monumentalist, conturează cu suficientă claritate faptul că Erdös trăieşte într-un univers, modelat neîncetat după propriul chip, de sensibilitatea sa de excepţie, odată cu o nobilă pasiune pentru comunicarea cu semenii, spre bucuria cărora îşi rotunjeşte cu pasiune şi tenacitate nedezminţită o operă ce se înscrie printre realizările perene ale artei româneşti din acest veac.





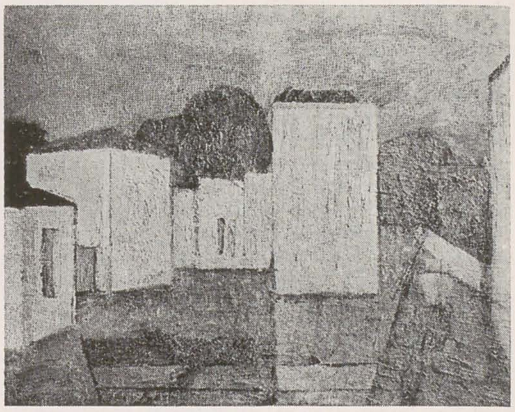
ștefan sevastre

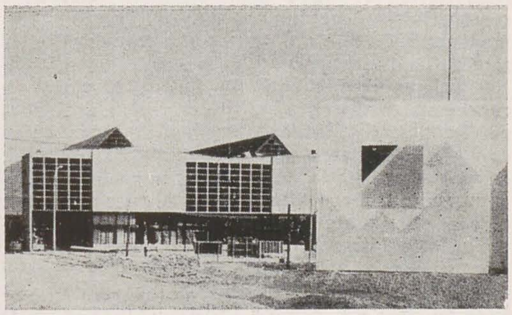
aniversări

adrian guță

În gîndirea plastică a lui Ștefan Sevastre armonia, echilibrul sînt noțiuni foarte importante. Evidente în operă, sîntem îndemnați să includem arta sa în perimetrul apolinicului. Referindu-se la relațiile geometrie-sensibilitate, știință-artă, apolinic-dionisiac, pictorul consideră că termenii, în perechile enumerate, nu se află în raporturi iremediabil antagonice, ci într-un complex dialog. Geometria, gîndită prioritar drept « creatoare de spațiu plastic, de universuri spirituale », nu anulează sensibilitatea — cei doi factori coexistă în procesul elaborării, nu se neagă reciproc. Totodată, conform diversității structurilor individualităților creatoare artistice, accentul se plasează fie la un pol, fie la celălalt — geometrie ori sensibilitate, apolinic sau dionisiac. În cazul științei si artei, armonizarea contribuției acestora la formarea personalității, la educația sistematică, reprezintă o condiție esențială pentru plămădirea « omului integral »; inițierea plastică stimulează creativitatea, este deci prețioasă indiferent de meseria aleasă în final. Ideile de mai sus au fost concretizate de Ștefan Sevastre în acțiuni cu larg ecou în presă și la public: ne referim în primul rînd la expozițiile « Geometrie și sensibilitate » (era subliniată constanța primului termen ca necesitate structivă internă a lucrării) — Sibiu, 1982, și « Știința și arta — teme, studii, cercetări » — București, 1985.

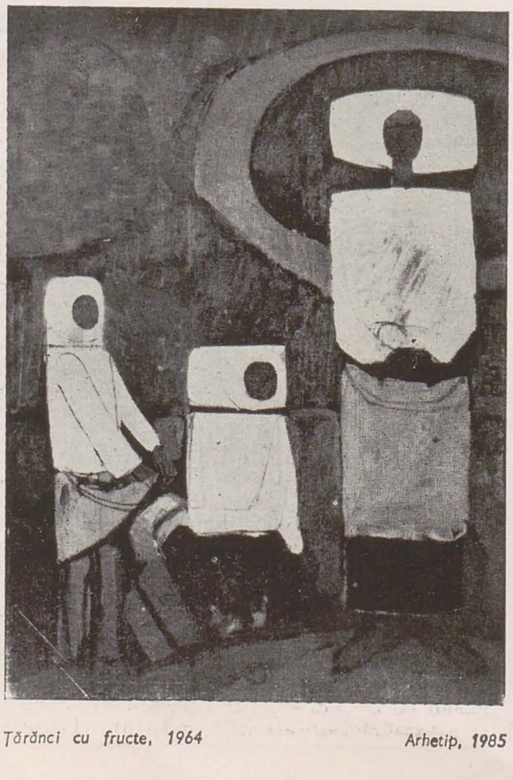
Pictorul, născut la Ionășești — județul Galați a împlinit, la 28 septembrie 1986, 69 de ani. Încă în 1957, la 4 ani după debutul expozițional, era inclus de Eugen Schileru într-o tendință care se axa pe « aspirația spre echilibru, construcție, profunzime, seriozitate și monumental » — coordonatele acestea, relaționate novator, erau promovate de artiștii participanți la o documentare în Brăila, care au deschis apoi o expoziție. Sevastre, care studiase cu Steriadi și Dărăscu, era preocupat pe atunci de structurarea vizibilului (peisaje din Brăila, din Tulcea) conform rațiunilor interne ale compoziției — era afirmată, cu mijloacele acelei etape de evoluție, geometria construcției; tușa, urmînd riguros forma sau așternîndu-se mai liber, nota aportul sensibilității. Viziunea se apropia treptat de o tipologie cézanniană « contaminată » poate, în faza primei personale (1964), de simpatii cubiste.



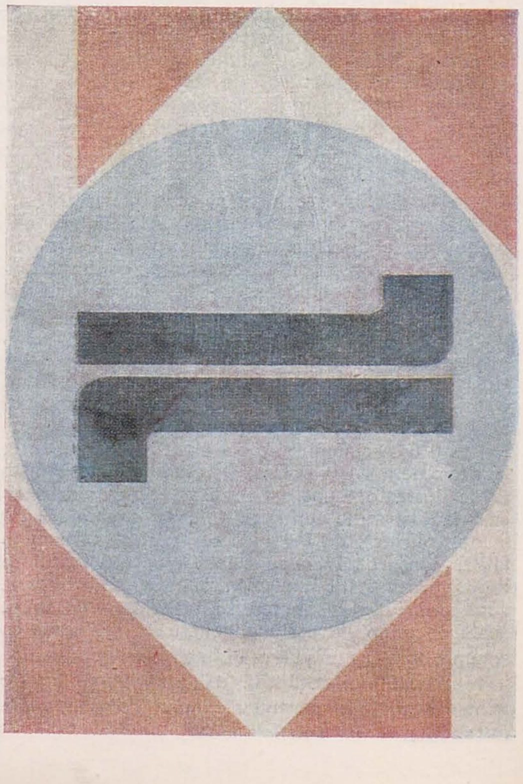


Energii fundamentale, 1983
Ziduri și pomi, 1965
Relații integratoare, 1976

Structură, 1977
Lunca I, 1985
Lunca II, 1985



Țărănci cu fructe, 1964

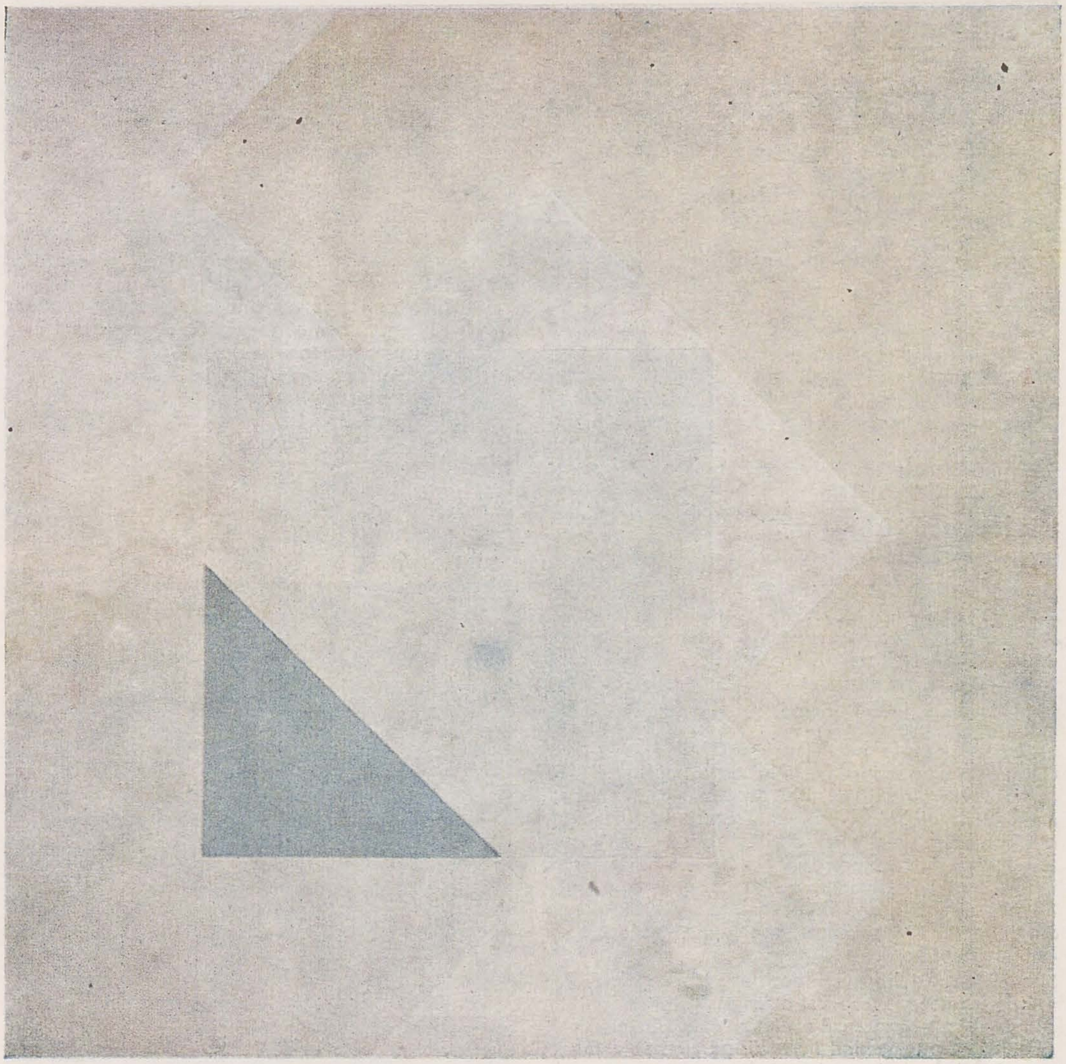


Arhetip, 1985

În același an 1964, prin lucrarea « Țărănci cu fructe » artistul introducea o notă nouă în pictura sa, notă nuanțată de exemple ulterioare — « Primăvara » (1966), « Ofranda » (1971) etc. Se recurgea la o stilizare a formei ce nu-și disimula inspirația din arta populară, dar care se dovedea totodată modernă. Rigoarea construcției, epurarea detaliilor, monumentalitatea, primeau replica unei sobrietăți cromatice în care albastrul, roșul și albul (opțiunea coloristică se modifică treptat, căpătînd uneori veleități decorative) aveau roluri esențiale. La început, tușa puternică este în consens cu vibrațiile cromatice, dar constatăm apoi orientarea spre transparențe și raporturi tot mai subtile, mai restrînse, tinzînd spre « stingerea » în tenta plată.

Încă din prima jumătate a anilor '70 viziunea lui Ștefan Sevastre oferă receptorului coordonate noi. În procesul creației metamorfoza datelor realului se radicalizează, suprafata tabloului devenind un cîmp omogen al dezbaterii plastice. Forme geometrice, unghiulare sau curbe, dialoghează fertil, culorile — mai ales griuri — se compun armonic în « ipoteze » între care se impune aceea a « caldului exterior și recelui interior ». Sînt aplicate adesea raporturile valorice. Autorul, analizînd și sintetizînd neobosit, acum în perimetrul abstracționismului, relații formale și cromatice, creînd în compoziție nuclee de tensiune pe care le neutralizează prin diverse raportări reciproce pentru a se atinge echilibrul de la început dorit, ajunge la « structurile », « configurațiile » și « interferențele » ce au constituit unul din cele două capitole ale personalei sale din 1977 (tot în București, ca și cea din 1964). O propunere interesantă avansa celălalt capitol al expoziției la care ne referim acum — era vorba de niște « relații integratoare » : într-un grupaj de foto-montaje se evidențiau corespondențele ce se pot stabili între un tip de artă ca aceea care-și oferea exemplele din pînzele din sala de expunere și urbanismul modern, între acest abstracționism geometric și geometriile arhitecturii industriale și edilitare. Erau corespondențe de forme și ritmuri ; mai mult : componentele cromaticii tablourilor, fiind oarecum ecouri ale culorilor unor materiale de construcție, erau studiate în anumite raporturi valorice și armonizarea lor putea fi transgresată în structura și ornamentica arhitecturii. Prin conturarea « relațiilor integratoare » pictorul propunea soluții plastice atît pentru agrementarea vizuală și potențarea estetică a ambientului interior cît și pentru vitalizarea artei de for public. Ideile artistului au fost pozitiv comentate, dar măsuri de concretizare nu s-au luat. Ștefan Sevastre, care începînd din 1953 are constante participări la expoziții republicane, municipale, omagiale, de grup, expoziții de artă românească în străinătate, la prestigioase manifestări internaționale, a realizat și lucrări de artă monumentală — ne referim la portretele istorice (între care primul al lui Samuil Micu) din Sala Unirii din Alba Iulia (1968) și la decorația exterioară a Hotelului Traian din Brăila (1973, în colectiv).

Abstracționismul pictorului și-a amplificat treptat semantica, valențele simbolice. Ne gîndim la reprezentările sentimentului timpului și al patriei. Epuratele ipostazieri picturale ale clepsidrei și ale drapelului tricolor, ale spațiilor arheologice îmbogățesc dimensiunea filosofică și pe aceea de angajare în arta lui Ștefan Sevastre. Notăm relația între căutările formal-cromatice și registrul semnificațiilor : abordarea « energiilor fundamentale » ale culorii — roșul, galbenul, albastrul — între care se stabilesc relații armonice pe suprafețele geometrice cele mai simple — pătrat, dreptunghi, romb, cerc — a dus, firesc, și la ideea tricolorului românesc ; din premise asemănătoare s-au ivit și ansambluri cu « iz » arhetipal de tipul clepsidrei. Anilor '80 le este propriu și un astfel de demers : pictorul simțind uneori nevoia de a reveni la natură, au apărut lucrări, unele realizate chiar în peisaj, inspirate de meleagul natal al Ionășeștilor ; interesat de unduirea (vedere aeriană) unei ape trecînd prin luncă, de « prinderea » pe pînză a unor siluete părelnice revelate ochiului de chipul naturii, artistul recurge la un figurativ simplificat dar neimpregnat de geometric, pentru a înregistra aleatoriul din realitatea văzută. Într-o a doua etapă a acestui demers, în lucrările ce o exemplifică, geometria structurantă se infiltrează în compoziții ce reiau datele primei etape, reperele figurative încep să

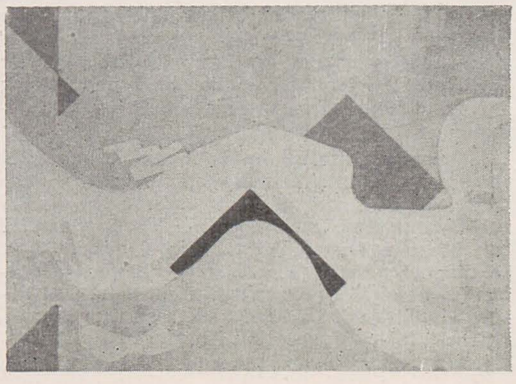


fie constituite treptat de triunghiuri, cercuri, pătrate.

Pedagogia artistică a lui Ștefan Sevastre — acesta activează de peste 20 de ani la liceul « N. Tonitza » din București — este deschizătoare de orizonturi spirituale. În concepția autorului expoziției « Știința și arta », elevul trebuie să-și însușească educația

percepției și studiul realității, dar e greșit a i se impune viziunea autoritară a unui profesor. Datele asimilate în școală asociindu-se tipului de sensibilitate a elevului, personalitatea acestuia se poate dezvolta nestingherită, iar creativitatea poate acționa în deplinătatea forțelor. Pornind de la conștiința importanței contribuției educației artistice la împlinirea « omului integral », finalitatea pedagogiei profesorului Sevastre se apropie de idealurile renascentiste, sau mai nou de complexitatea strategiei formative de tip Bauhaus.

Modul de elaborare plastică propriu artistului pe care îl analizăm este atașabil în mare măsură rigorilor constructiviste ce duc la abstracție. Formele din pictura celui căruia îi este consacrat articolul de față sînt adesea semne simbolice. Îl apropiem (inclusiv ca demers pedagogic) de Kandinsky și Klee, iar prin preferința pentru anumite suprafețe geometrice (între care pătratul) și abordarea culorii, de Albers. Subliniem însă că efortul creator împlinit al lui Sevastre este autentic și bine individualizat. Forma și culoarea îndelung elaborate, echilibrul lor, monumentalitatea, lumina uneori puternică, alteori sever dozată în compoziție, vibrațiile tușei (născătoare de suprapuneri, transparențe) — ce atunci cînd revin în modul de lucru sînt semne ale sensibilității direct exprimate —, toate acestea reprezintă trăsături ale unei picturi care aflîndu-se la maturitate are în continuare orizonturile deschise. Arta lui Ștefan Sevastre se adresează spiritului și decantărilor vizuale, nu senzației, nu înregistrării fugare pe retină ; făurarul acestei arte este un om de cultură, un om cu o înaltă conștiință profesională, în același timp dăruit misiunii sale educaționale și ale cărui inițiative expoziționale se construiesc pe idei de largă respirație, încercînd să evidențieze ori să clarifice permanențe sau orientări artistice.



redescoperirea lui masaccio

vasile drăguț

Ca orice disciplină științifică, ba chiar mai mult, datorită aportului sporit de elemente subiective, istoriografia de artă este supusă frecvent remanierilor, noile descoperiri sau interpretările mai convingătoare fiind în măsură să-i modifice întregi capitole considerate definitiv închegate. Cu alt prilej am anticipat asupra consecințelor pe care restaurarea picturilor murale michelangiolești din capela Sixtină le va avea asupra modului de înțelegere a picturii italiene din secolul al XVI-lea și, în mod special, a manierismului [1]. În cele ce urmează ne propunem să-i informăm pe cititorii revistei ARTA asupra unei alte lucrări de restaurare căreia, în mod obligatoriu, i se va asocia reconsiderarea locului pe care pictura lui Masaccio îl ocupă în devenirea picturii italiene din cel de al XV-lea secol, acel « quatrocento » de aur al Renașterii.

Născut în 1401, în mica localitate toscană San Giovanni di Valdarno (sau Val d'Arno), Tommaso di Ser Giovanni [2] zis Masaccio [3] a avut o viață foarte scurtă, moartea sa intervenind în 1428, pe cînd abia împlinise 27 ani. Încă din anul 1422 făcea parte din breasla pictorilor din Florența.

Opera sa este surprinzător de bogată în raport cu numărul anilor de activitate, iar renumele de care s-a bucurat a crescut cu vremea, ceea ce explică de ce foarte mulți artiști au poposit cu respect în fața picturilor sale. Fra Angelico, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Rafael, Leonardo da Vinci, Michelangelo și alții sînt citați de Giorgio Vasari în rîndul celor ce « n-au șovăit să vină în această capelă pentru ca, studiind personajele lui Masaccio, să-și însușească de la el învățăturile și canoanele măiestriei » [4]. Capela amintită este capela Brancacci din biserica Santa Maria del Carmine și tocmai în legătură cu acest monument este în curs de desfășurare gingașa acțiune de recuperare a « adevăratului » Masaccio. La începutul redescoperirii în discuție se află catastrofala inundație din toamna anului 1966, cînd placidul rîu Arno a ieșit furios din matcă distrugînd sau maculînd cu mizerabile imunditāți numeroase opere insigne ale Florenței și ale lumii întregi. Printre edificiile afectate de furia dezlănțuită a apelor s-a aflat și faimoasa basilică Santa Maria del Carmine. Construită în secolul al XIV-lea și rămasă neterminată pînă în zilele noastre — căci fațadele nu au fost niciodată îmbrăcate în prevăzuta mantie de piatră fățuită și profilată — basilica Santa Maria del Carmine își datorează în mare măsură celebritatea tocmai capelei Brancacci al cărei interior a fost decorat cu picturi murale executate de Masolino da Panicale [6] și de Masaccio, ansamblul fiind terminat, abia către sfîrșitul secolului, de către Filippino Lippi [7].

Lui Masaccio îi sînt atribuite fără îndoială următoarele compoziții: *Adam și Eva alungați din paradis*, *Plata tributului* (scenă complexă cu trei episoade), *Înscăunarea apostolului Petru*, *Apostolul Petru tămăduind bolnavii cu umbra sa*, *Apostolul Petru miluindu-i pe cei sărmani*, *Învierea fiului lui Teofil, prefectul Antiohiei* (scenă rămasă neterminată și întregită de Filippino Lippi). Vigoarea sculpturală a maselor compoziționale, forța de expresie a figurilor cu ale lor drapaje simple și monumentale a permis să se vadă în Masaccio « adevăratul strămoș al lui Michelangelo », despre care se știe că a și executat unele copii după lucrările înaintașului său. Pe de altă parte, unii specialiști au fost înclinați să recunoască în Masaccio un precursor al *sfumato-ului* leonardesc, dată fiind tenta unificatoare caracteristică picturilor sale din capela Brancacci (A. Chastel).

În secolul al XVIII-lea, pe latura exterioară a capelei, sub fereastră, a fost construit un altar baroc [8], piesă grea, cu sîmbure de cărămidă și cu somptuos aparat ornamental alcătuit din marmore divers colorate. Cu ocazia inundației din 1966, altarul baroc (care nu fusese prevăzut cu o fundație proprie) s-a afundat în pardoseală, provocînd o gravă denivelare a acesteia. Pentru remedierea viciului de formă care se creașe, restauratorii au prevăzut: demontarea altarului, realizarea unei fundații speciale pentru acesta, demontarea și remontarea corectă a pietrelor de pardoseală. Dar, demontarea altarului avea să fie însoțită de o surpriză, în fapt de o descoperire epocală care nu numai că a modificat fundamental cursul lucrărilor de restaurare, dar, ceea ce este mai important, avea să schimbe imaginea cunoscută privind picturile lui Masaccio. Aceasta pentru că,

Petru învățînd (detaliu)
Petru și Ioan împărțind pomană

în spatele altarului, au fost descoperite porțiuni de pictură, nu foarte întinse dar îndestulător de mari, care, în mod evident, nu erau afectate de nici o intervenție ulterioară. Aceste picturi, în loc să fie tonate în măsliniu, ca acelea din restul capelei, prezentau, dimpotrivă, o gamă cromatică strălucitoare și sărbătorească.

Confruntați cu noua situație, restauratorii altarului au informat Soprintendenza monumentelor din Florența și Opificio delle pietre dure, în vederea stabilirii unui nou program de lucru. După laborioase analize și consultații, cu participarea multor specialiști de prestigiu, hotărîrea luată pare cît se poate de firească: efectuarea de sondaje discrete în diferite colțuri ale capelei, pentru a se stabili cu certitudine dacă picturile lui Masaccio prezintă pretutindeni caracteristici cromatice identice cu acelea ale martorilor descoperiți în spatele altarului baroc. Printr-o amuzantă potriveală de nume, pe șeful colectivului desemnat să se ocupe cu operațiile de cercetare prealabilă și de sondaje îl cheamă Botticelli. După efectuarea sondajelor, rezultatele au fost cele principal așteptate: pictura lui Masaccio este colorată și luminoasă. Anticipînd asupra stadiului final, cînd tot ansamblul mural din capela Brancacci va fi curățat de pelicula de murdărie și de verniul aplicat cu probabilitate în secolul al XVIII-lea, se poate spune că prin puritatea abstractă pe care i-o conferă coloritul decantat și strălucitor se va obține un armonios echilibru cu forța naturalistă a volumelor pictate. Mult mai mult decît se credea în trecut, considerată astfel, pictura lui Masaccio se află în deplin acord cu momentul de obstinată raționalitate al Renașterii timpurii, rimează mai bine cu Filippo Brunelleschi, Lorenzo Ghiberti (monumentul *Porții Paradisului*), Leon Battista Alberti, Donatello.

Desigur nu este încă momentul pentru emiterea unor judecăți de valoare mai nuanțate. În orice caz, se poate afirma, fără riscul de a greși, că Masaccio a fost restituit pe deplin epocii sale, acea epocă de eroică descătușare spirituală de care avea să beneficieze întreaga cultură europeană. Verniurile tîrzii, care impuseseră picturii lui Masaccio o stranie potriveală cu mijloace de expresie aparținînd amurgului Renașterii, într-o viziune quasileonardescă, vor fi îndepărtate în întregime, pentru a lăsa vederii o pictură robustă și senină, capabilă să exprime ceva din mîndria omului modern care se năștea, acel om a cărui demnitate va fi exaltată, cu savant curaj filosofic, de către Giovanni Pico della Mirandola și rostită cu vehemență în forme artistice de către cel mai important urmaș pe care l-a avut Masaccio: Michelangelo.

NOTE

[1] Vasile Drăguț, *Restaurarea picturilor Sixtinei sau redescoperirea lui Michelangelo*, în *Arta*, nr. 8, 1986, p. 26—27.

[2] Pe tatăl său îl chema ser Giovanni di Simone Guidi.

[3] Porecla « Masaccio » are un caracter peiorativ, ceea ce s-ar explica, după Vasari, nu prin răutatea artistului, « căci era însăși bunătatea, ci pentru marea lui nepăsare » (Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, I, București, 1962, p. 358)

[4] G. Vasari, *op. cit.*, p. 362. În legătură cu prețuirea de care s-a bucurat opera lui Masaccio este semnificativ faptul că exigentul Leon Battista Alberti închina al său tratat *Della Pittura* (1436) lui Brunelleschi, Donatello și Masaccio.

[5] Capela fusese amenajată de Antonio Brancacci (ante 1391), iar pictarea s-a făcut din inițiativa lui Felice Brancacci, bogat negustor florentin.

[6] Multă vreme Masolino da Panicale a fost considerat ca maestrul lui Masaccio. Abia cercetările lui Roberto Longhi (1940) au demonstrat că, în realitate, Masolino a fost influențat de mai tînărul său colaborator.

[7] Filippino Lippi a terminat pictarea capelei în anii 148?—1490.

[8] De-a lungul timpului, capela Brancacci a suferit mai multe vicisitudini. Salvată de la distrugere (în numele renovării) în secolul al XVII-lea, ea a fost afectată de intervenții barocizante în anii 1746—1748, atunci fiind pierdută decorația originală a bolții și lunetelor. În 1771 ea a scăpat ca prin minune de efectele incendiului care a pustiit aproape întreaga basilică.

suporturile picturii în ulei (II)

liviu lăzărescu

Suporturile semi-rigide

Situate undeva, nu tocmai la mijloc, între o rigiditate ca cea a lemnului și suplețea pînzei sau a hîrtiei, aceste suporturi constituie un soi de compromis tehnic — însă unul util, în măsura în care sînt suficient de rigide pentru a nu periclita materia picturală casantă.

Deși numărul lor este mic, deși nu sînt nici prea răspîndite, ele constituie totuși «osatura» unor opere prezente în muzee și colecții, avînd astfel importanța lor.

Hîrtia maruflată pe pînză

Dacă peste o pînză obișnuită de pictură se lipește o hîrtie (nu prea groasă, însă «nervoasă»), se obține un bun suport semi-rigid, apt să dureze secole de-a rîndul. Este un mod de a însuma calitățile a două materiale, dintre care unul — hîrtia, — perisabil și slab, cu greu ar rezista singur.

Rezistența unui asemenea suport, destul de inedit, este demonstrată de cîțiva din «cei mari», primul dintre ei fiind Leonardo: «Pictează pe o hîrtie pe care ai lipit-o pe o pînză înrămată. Pe hîrtia întinsă trage un strat de grund»..., scrie el la paragraful 501 al Tratatului său. Hîrtia lipită pe pînză se spune că era unul din suporturile preferate de Rubens, care, printre altele, și-a pictat peste el «Fecioara cu heruvimi». L-au folosit van Dyck (portretul lui *Carol I*), Corot (cîteva dintre lucrările sale italiene), Chagall (*Autoportret*, 1914—1915) și alții. În «Tratate despre peisaj și figură» André Lhote scrie: «Hîrtia, cînd este lipită pe pînză sau pe panou cu caseină, oferă un suport excelent. Rouault n-a pictat niciodată altfel».

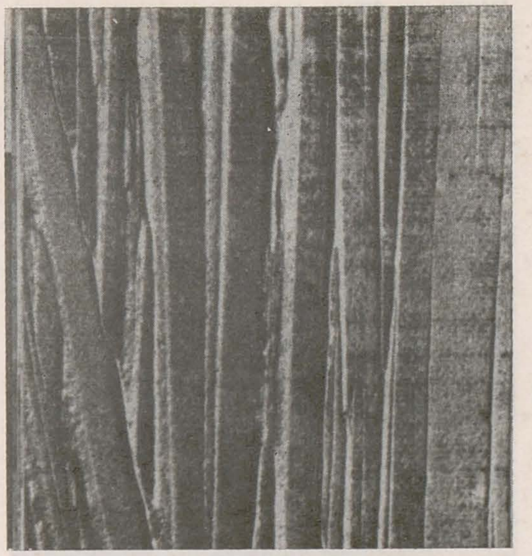
Punctul sensibil al tipului de suport realizat prin maruflaj rămîne calitatea cleiului. Pînza reacționează la umiditate și uscăciune în alt mod decît hîrtia, fibrele textile avînd un alt coeficient de elasticitate, astfel că după o vreme cleiul de slabă calitate cedează și hîrtia pictată trebuie maruflată pe un alt suport. Or, o asemenea operație este riscantă, după cum plină de dificultăți este și trecerea unui asemenea suport de pe un șasiu pe altul. Și cine știe dacă nu dificultăți de acest gen au contribuit la slaba popularitate a suporturilor maruflate.

Pînza maruflată cu o altă pînză

O pînză fină — prea subțire pentru a putea sluji ca suport — maruflată peste o pînză tare, laolaltă vor constitui un suport mai rigid decît fiecare luată în parte. Iar dacă pînza tare va fi și grunduită, lucru care se obișnuiește, rigiditatea suportului va spori cu atît mai mult. Operațiile sînt simple, nu cer cine știe ce îndemînare, iar rezultatele vor fi demne de reținut: suportul va rămîne relativ flexibil, păstrînd ceva din moliciunea plăcută pentru lucru a pînzei, și totodată destul de rigid pentru a proteja straturile de culoare; iar durabilitatea va fi de asemenea asigurată.

Cartonul

Cartonul se folosește destul de mult în epoca noastră și prin însăși faptul că este un suport semi rigid, se situează în categoria suporturilor bune. Cu condiția *sine qua non* să fie fabricat dintr-o



HANS HARTUNG: *Detaliu de compoziție*

pastă de bună calitate (preferabil din textile) și totodată să fie bine presat. Totuși, nu toți tehnologii îl agreează (de pildă, X. de Langlais declară franc: «personal, n-am nici o încredere în carton, care este, cel mai adesea, fabricat dintr-o pastă de lemn de calitate inferioară»), deși are, mai ales printre pictori, prieteni constanți. Printre aceștia din urmă se numără un pictor de talia lui N. Tonitza, care l-a folosit judicios și cu rezultate excelente.

Printre calitățile acestui suport se numără faptul că nu crapă (ca lemnul), apoi nu este flexibil (ca pînza), nu este atacat de viermii lemnului și este ușor transportabil.

Cartonul are însă și o serie de defecte: într-un mediu prea uscat se poate desfolia, iar într-unul prea umed se poate umfla și gondola (chiar dacă este grunduit pe spate); din reziduurile integrate incidental în pasta cartonului pot apare la suprafață pete întunecate sau negre, care răzbat cîteodată și prin stratul de culoare; cu timpul poate deveni friabil (ceea ce constituie o evoluție catastrofală, față de care singura consolare ar fi relativa ușurință cu care poate fi transpusă pe un alt suport pictura executată pe carton).

În legătură cu utilizarea cartonului, din practica atelierelor, ca și din notele tehnologilor, rezultă o serie de recomandări:

— sînt utile exclusiv cartoanele bine presate și plane, de preferință mai groase (dintre variatele sortimente de cartoane, unele groase pînă la 10 mm, să nu apelăm la cele mai subțiri de 3—4 mm);

— cele mai sigure cartoane sînt cele de dimensiuni mici, pînă în 30—40 cm (cele medii și mari se deformează ireversibil);

— e bine ca înaintea grunduirii, colțurile și muchiile cartonului (care sînt expuse loviturilor și se desfoliază repede) să fie rotunjite ușor cu un glaspapir;

— grunduirea cartonului este obligatorie (pe față, pe spate și pe margini), întrucît după un anumit număr de ani culoarea lui naturală se întunecă și devine un ecran mohorît care scade luminozitatea și strălucirea stratului pictural;

— în cazul în care nu se grunduiește, spatele cartonului e bine să fie impermeabilizat cu ulei de in fierbinte, aplicat în 2—3 straturi (impermeabilizarea totală se face tot cu ulei de in fiert, într-un vas de tablă plat, în care se menține cca o jumătate de oră, după care se lasă la uscat cel puțin o săptămînă);

— cartonul poate fi maruflat (pe ambele fețe) cu o hîrtie rezistentă, pentru a-i spori rigiditatea și pentru a-l consolida;

— depozitarea cartoanelor (grunduite sau ba) e bine să se facă la orizontală, sub presă.

Suporturile flexibile

Hîrtia

La îndemîna oricui, ieftină și ușor de transportat, hîrtia de bună calitate este un excelent suport *provizoriu* pentru toate tehnicile picturii de șevalet, inclusiv a celei în ulei. Caracterul de provizorat al hîrtiei-suport este peremptoriu, dar o hîrtie pictată, după uscarea stratului de culoare, va putea fi maruflată ușor peste un suport menit a o rigidiza, fie el un carton, o pînză, ori un panou de lemn. Condiția este să fie întotdeauna preparată în prealabil, chiar dacă preparația este una foarte simplă: o soluție de clei în apă, un strat de verni sau de șelac, o emulsie ori o peliculă de tempera etc. Oricît de simplă ar fi, această preparație izolează hîrtia, o ferește de contactul direct cu uleiul din culori, care, altfel, o va «arde» (cea mai bună mărturie în acest sens ne-o pot oferi unele hîrtii rămase prin atelier, care au fost picurate din greșeală cu ulei: după mai puțin de un an zonele atinse de ulei se colorează în brun, devin uscate și friabile ca frunzele uscate).

Pînza

Istoria pînzei pictate începe în Egiptul antic tîrziu, cînd, în asociere cu lemnul (pe care era maruflată), slujește ca suport pentru pictura sarcofagelor. Cu multe secole mai tîrziu întîlnim pînza, de asemenea maruflată, la sculpturile gotice pictate, care aveau o preparație în care erau integrate și anumite țesături. Panourile medievale o utilizau în același mod. Dacă menționăm ca o simplă curiozitate relatarea lui Pliniu, după care împăratul Nero își comandase un uriaș portret pe pînză, înalt de 130 de picioare (vreo 4 de metri), vom constata că pînza întinsă pe șasiu-suport, de astă dată independent — se va impune relativ tîrziu. Începe să fie folosită mai întîi în Italia (la Veneția), cam din prima jumătate a sec. XV (sau mai devreme, spre sfîrșitul sec. XIV), intra în uzul larg cu ceva mai înainte de anul 1500 și (la scara europeană) devine suportul preferat abia din sec. XVII. Procesul s-a desfășurat lent și neomogen. Cennini menționează pînzele de in și de mătase, întinse pe șasiu, încă de la începutul sec. XV, în vreme ce în Flandra noul suport avea să-i cîștige pe pictori abia din vremea lui Rubens (sec. XVII).

La începutul folosirii lor pînzele erau pictate în straturi foarte subțiri: sînt de amintit în acest sens stindardele epocii, pictate pe ambele fețe, dar mai ales țesăturile fine de in, așa numitele «pînze de Reims» (G. E. Mâle), pictate de Bellini, Mantegna și Dürer.

Pînzele de in și de cînepă folosite în Renaștere par să fie comandate special pentru uzul pictorilor. Venețienii din sec. XVI (a se vedea «Nunta din Cana» a lui Veronese) au folosit pînza groasă de in, țesută «în brazi» (à chevrons), cu efecte de suprafață puternice, care amintesc pictura murală. În sec. XVII în Italia este preferată pînza de cînepă, mai puțin densă, în vreme ce în Franța și țările nordice opțiunile înclină spre inul țesut des. De altfel, datorită țesutului industrial, în secolele XVIII—XIX densitatea pînzelor va spori, lucru care se resimte în structura pastei picturale, care devine mai netedă și mai emailată. Începînd cu impresioniștii și pînă în zilele noastre, alături de in și (mai rar) de cînepă se folosesc și țesăturile de bumbac, iută ori din felurite alte materii sintetice (înregistrîndu-se o scădere a grijii pentru suport — fie din lipsa de preocupare, fie din alte cauze, legate eventual de prețul de cost).

Pînza este astăzi suportul cel mai folosit. Explicația faptului rezidă pe de o parte în pricini de ordin estetic: suplețea și grenul pînzei satisfac simțul tactil al pictorului, permițînd obținerea de efecte specifice, net deosebite de cele pe care le prilejuiește lemnul sau cartonul. Pe de altă parte există și motivații extra-estetice la fel de importante: pînza este ușoară, se poate mînui, rula și transporta la fel de ușor, oferă suporturi a căror mărime poate varia de la dimensiuni miniaturale pînă la suprafețe ample, monumentale; în plus, pînza este un suport considerabil mai ieftin decît tradiționalul panou (bine confecționat). Toate acestea fac din pînză un suport de neînlocuit.

1. *Pînzele din fibre vegetale*, suporturi devenite astăzi clasice, sînt compuse în principal din celuloză și ca atare manifestă caracteristicile acesteia. Celuloza este o substanță organică din familia glucidelor, alcătuită din macromolecule, adică din reuniuni ale unui mare număr de molecule de hidrat de carbon, dispuse în lanțuri lungi — lungimea lor fiind hotărîtoare pentru cît de lungi și de resistente vor fi fibrele. Celuloza fiind hidroscopică (absoarbe umezeala din aer și se contractă, iar prin uscare o elimină și se destinde), aceeași proprietate o împrumută și pînzelor: cînd o pînză «se lasă» o putem umezi pe spate și își revine (dacă nu este prea veche). Aceste mișcări de întindere-destindere sînt mai accentuate la o pînză nouă și mai slabe la una veche

(iar prin îmbătrînire se ajunge la inerția pînzei). Plantele care produc fibrele vegetale care ne interesează sînt *inul*, *cînepa*, *bumbacul și iuta*.

Pînza de in. Suportul flexibil cel mai folosit de pictori în ultimele secole, datorită cîtorva calități de neînlocuit (rezistență la tracțiuni, omogenitate, elasticitate redusă) își face apariția în pictura sarcofagelor egiptene și în cea a panourilor elenistice.

Inul este o plantă textilă originară din Asia, unde s-a cultivat cu 4—5000 de ani în urmă. Altă dată fibrele de in copt (maturizat) erau prelucrate manual: erau strînse în mănunchiuri și introduse în apă (« topite ») pentru un anumit număr de zile, operație prin care erau eliminate, datorită fermentării, o parte din materiile aglutinante care compun tulpinile plantei; urma uscarea la soare, melițarea, toarcerea și țeserea fibrelor; pînza obținută era pigmentată într-un gălbui-bej, dar putea fi albită la soare. Topirea în apă, tradițională, a fost înlocuită astăzi cu topirea la aer, în urma căreia rezultă pînze colorate în gri verzui. Metodele avansate recurg la degomarea chimică, datorită căreia sînt produse pînze colorate în tonuri luminoase, cu un gren mai regulat și mai rezistente la tracțiuni.

Pînza de cînepă se aseamănă cu cea de in: are fibrele rezistente, omogene flexibile și puțin elastice. De obicei este țesută din fire mai groase decît cea de in, deci dă pînze ceva mai rigide, ceea ce constituie un avantaj pentru pictor.

Pînza de bumbac, printre celelalte este cea mai sensibilă la variațiile higrometrice, datorită proporției mari de celuloză (bumbacul hidrofil este o celuloză aproape pură). Se contractă și se destinde mai mult decît pînzele de in și de cînepă, provocînd cracluri specifice ale grundului — paralele cu firele — care se transmit materiei picturale ne-elastice.

Este mai bine să fie evitată, sau să fie folosită numai în lipsa altor pînze bune. Dacă se recurge totuși la bumbac, trebuiesc preferate țesăturile mai dese și e bine să fie întrebuințat numai pentru lucrări de mici dimensiuni. O pînză fină de bumbac dă rezultate bune dacă este maruflată peste o altă pînză, mai solidă, de in, cînepă sau iută.

Pînza de iută, extrasă din tijele unei plante extrem-orientale, s-a folosit în pictură din sec. XIX, rar și cu unele controverse. Are defecte mari: este țesută rar, ceea ce face să fie încărcată cu o mare cantitate de grund, devenind astfel foarte expusă craclării; este prea elastică și provoacă efecte nocive în grund și pastă; dincolo de aspectul ei grosier, are și o durabilitate scăzută.

Nu trebuie folosită ca suport direct (poate sluji cel mult ca suport peste care va fi maruflată o altă pînză mai fină, calitativ superioară).

2. *Pînza din fibre animale: mătasea*. Din motive diverse (prețul de cost, suprafața prea netedă, etc.) mătasea este folosită rar ca suport al picturii în ulei: o consemnează ca utilizabilă Cennini (sec. XV),

ADRIAEN VAN OSTADE: *Atelier de pictor*

iar în secolele următoare o folosesc pictori ca Poussin, Guido Reni etc. O întîlnim mai ales în arta orientală, ca suport pentru acuarelă și tuș, desigur și din pricina grenului său fin. Un avantaj de loc neglijabil al acestei pînze îl constituie continuitatea firului produs de viermele de mătase, ceea ce face ca țesătura să fie mai puțin supusă extensiei (așa cum sînt pînzele din fibre vegetale, țesute din fibre discontinui).

3. *Pînzele din fibre sintetice*, care în industria textilă concurează din ce în ce mai mult țesăturile tradiționale, au intrat parțial în uzul pictorilor, atenția acestora fiind reținută în mai mică măsură de fibrele artificiale realizate din celuloză (celofibra), cît de cele din fibre sintetice preparate din poliester. Acestea din urmă sînt produse contemporane fabricate în ultimele decenii, aflate în curs de perfectare. Este tentant de pildă, un material ca cel denumit *polytoile* (creat de Dupont de Nemours): « realizat doar din fibre de poliester fixate între ele fără nici un clei, este destinat construirii autostrăzilor, dar poate fi folosit foarte bine și în pictură, pentru că este impermeabil și totodată poros, « respiră ». (M. Havel) Dar dacă sudarea ochiurilor și continuitatea fibrelor unora dintre aceste pînze constituie certe avantaje, o serie de alte cerințe — fără de care nu putem vorbi despre o pînză cu adevărat bună — n-au fost rezolvate: durabilitatea, aderența grundului, reacția la umiditate, coeficientul de alungire etc. În consecință, prudența pictorilor pare pe deplin justificată.

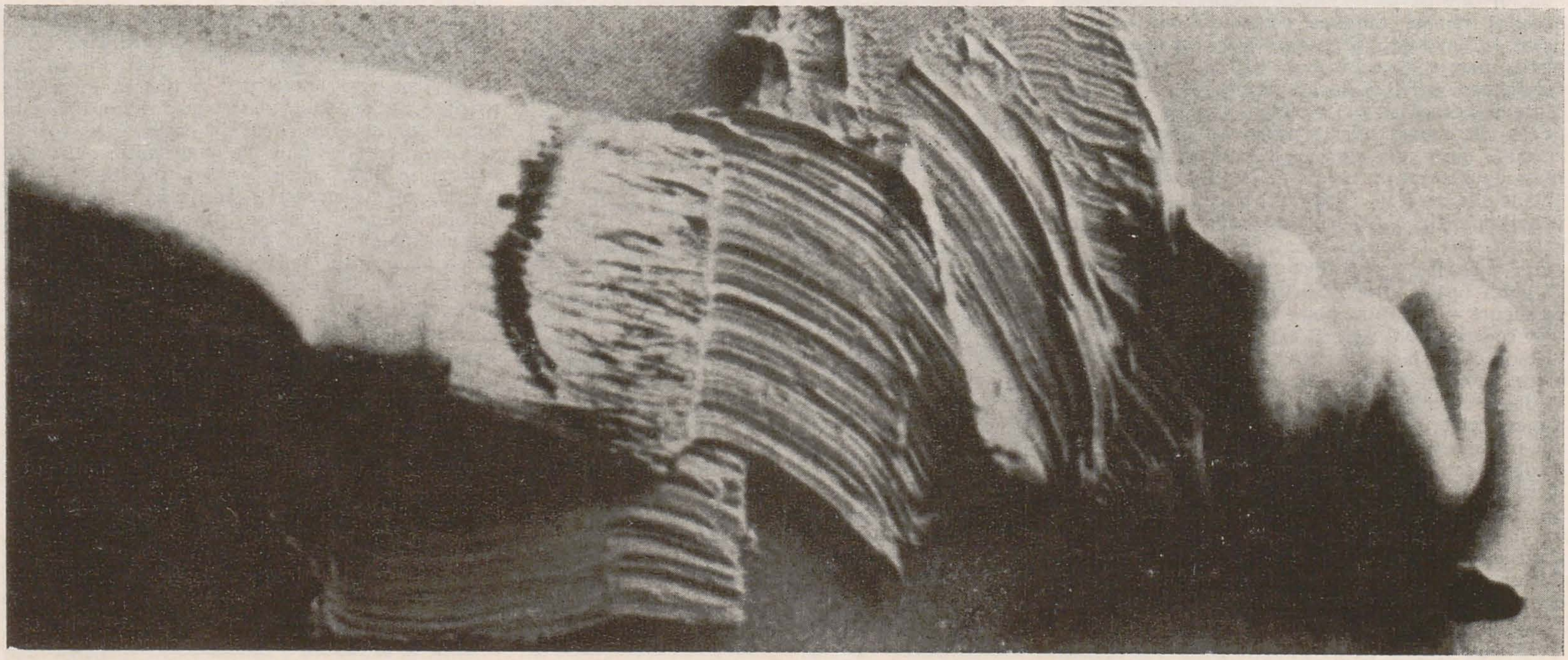
Sisteme de țesut, în principal, există două: *țesătura simplă*, în care un fir de beteală trece alternativ pe deasupra și pe dedesubtul unui fir de urzeală, dînd o pînză cu același aspect pe ambele ei părți, și *țesătura de tipul serj*, care ca aspect prezintă linii oblice pe o parte ca și pe alta. Din acest ultim tip au derivat țesăturile *à chevrons* (numite la noi « în brazi ») și *damasc*, ambele cu împletituri mai complexe.

Mai puțin luat în seamă de pictorii epocii noastre, ca și de furnizorii pictorilor, felul în care este țesută pînza are totuși importanța sa în conservarea operei pictate. Sînt interesante în acest sens observațiile restauratorilor. Se știe că în condițiile schimbărilor (mai ales brusce) de umiditate și uscăciune atmosferică, este previzibilă o mică modificare a suprafeței pînzelor din fibre vegetale. O țesătură simplă nu se opune însă cu nimic extensiei și contracției în sens perpendicular una față de alta, la care este supusă pînza; în vreme ce împletiturile mai complicate ale pînzei acționează ca un soi de frînă, echilibrînd într-un fel oarecare aceste variații de lungime a fibrelor naturale. Rezultatul este o mai bună conservare a pastei, așa cum o demonstrează anumite picturi ale venețienilor din sec. XVI (Veronese etc.), care au folosit pînza țesută *à chevrons*, sau ale altora, care au folosit pînza de damasc (bolognezii din sec. XVII, Murillo, etc.).

Grenul pînzei depinde de grosimea firelor, ca și de distanța dintre ele, putînd fi mare și dens, mare și rar, fin etc. Oricum ar fi, grenul joacă un rol nu tocmai de neglijat în expresia suprafeței pictate. Un gren fin pare în general mai potrivit pentru lucrări de mici dimensiuni și invers, unei lucrări mari grenul aspru și vizibil îi va « popula » chiar zonele neimportante — în funcție, desigur, de unghiul de incidență al razelor care luminează tabloul. Un gren mai evident pare mai potrivit pentru teme de peisaj sau de natură statică, de pildă, în vreme ce unul mai fin se potrivește parcă mai bine unei teme de nud, sau și mai bine unor lucrări în care se intervine cu glasiuri.

Rezistența picturii are și ea o anumită legătură cu grenul. Astfel, o pînză cu grenul mare — care are prin urmare firul gros — dacă este și densă, va constitui un suport ceva mai rigid, cu alte cuvinte va asigura o mai bună protecție a stratului de culoare. O pînză cu grenul mare, însă rară (de tipul « sac ») nu este recomandabilă, pentru că va trebui încărcată cu prea mult grund, pentru a-i umple « ochiurile » rare. Or, grundul gros va cracla cu ușurință. Comparativ, este mai utilă fie o pînză subțire și densă, fie una groasă (cu gren mare) și densă.

Controlul pînzelor în momentul cumpărării lor este o măsură de prevedere elementară, pe care sîntem adesea tentați să o neglijăm, deși cu prețul cîtorva minute în plus am putea evita eventuale neplăceri ulterioare. O pînză bună este mai întîi de toate una curată, fără pete de grăsime sau de alte origini (la care grundul va adera îndoielnic). O pînză bună are trama uniformă, iar firele țesute des, egale între ele ca grosime și constante pe parcurs (fără noduri).



sentimentul insulei. note despre criza postmodernă (I)

călin dan

istorie și viteză. Arta contemporană își elaborează cu frenezie propria istorie. Nimic nu este lăsat la voia întîmplării în acest elan narcisiac, iar după pregătirea / lansarea / fixarea unui artist / curent artistic, rețeaua galerii / critici / muzee se grăbește să depoziteze rezultatele eforturilor sale într-o istorie a artelor bine articulată și cu o viteză de sedimentare simultană aproape producerii evenimentelor. Ciudat este că apariția și proliferarea acestei discipline intermediare — « istoria artei *încă* actuale » — fenomen care a luat avînt începînd, parcă, de prin anii '60, nu a pus pe gînduri prea mult ba, dimpotrivă, a stimulat un legitim, în fond, dublu apetit: al criticilor (care vor avea întotdeauna nostalgia marilor texte) și al artiștilor (care au, nu-i așa, nostalgia eternității). Și dacă criticii își pun cu destulă îngrijorare chiar, problema funcției lor imediate, a raportului cu *piața* artistică (ce pare să concureze în mod violent *viața* artistică), intuind o criză acută în relația imagine / discurs, nimeni nu pare atras în mod explicit de ideea că (auto) includerea criticii de artă între disciplinele istorice ar putea fi unul dintre simptomele cele mai sigure ale unei stări anormale, pe care aș numi-o *neîncrederea în posteritate*. În conformitate cu aceasta, totul trebuie să se producă « la vedere », acum, sub ochii noștri — nașterea operei, recunoașterea operei și apoi așezarea ei solemnă în acel sarcofag al unei semi-amnezii politicoase care e muzeul. Cînd la moartea sa Georges Braque a fost depus la Luvru, Malraux (pe atunci ministru al culturii) voia să marcheze intrarea în muzeu a jumătate de veac de Artă Modernă. Cînd Sandberg introduce la Stedelijk prima expoziție COBRA (1949), contrariind o largă categorie de public, el nu instituie un triumf al avangardei, ci explicitează o slăbiciune a ei. La nivelul principiilor (nu și la cel al exemplului stilistic ales), avangarda nu își mai inventă propriile instituții, ci se folosește (e folosită) de cele existente. Odată cu Braque începea să se stingă o generație a cărei *morală* artistică era bazată pe Operă — ce dădea dreptul la o recunoaștere oficială (morală învechită, dacă vreți, de care a profitat și un Bouguereau, spre pildă); îi urmează generații succesive (tot mai rapid succesive) pentru care recunoașterea oficială este un pas indispensabil în parcurgerea drumului spre operă.

cinismul și inteligența. Desigur, explicațiile unor atare schimbări sînt atît de numeroase și se situează cu limpezime pe atîtea planuri încît aspectul tulburător al mutațiilor tinde să se tocească, prin vehicularea zilnică a unor noțiuni ca bursă artistică, influența mass-mediei, a revoluției tehnice, stress-ul nuclear, societatea de consum etc., etc.

Dar explicațiile nu dau naștere unor soluții, ele sînt numai instrumente de exorcizare a unei panici profunde, insidioase, stîrnită de un fenomen doar aparent controlabil. La nivelul modelelor arhetipale, pe care Jung și apoi Eliade le urmăreau în evoluția vieții moderne, nu se poate observa altceva decît manifestarea unei crize. Și un sentiment subsidiar dar teribil de rezistent — *al mileniului*, o premoniție « catastrofică ». Pentru că altfel cum s-ar putea explica (repet, la nivelul psihologiei colective) graba frenetică a mașinăriei culturale de a parcurge noi și tot mai rapide etape ale noutății? Cum putem explica altfel echivalarea treptată a condiției artistului (odinioară centrul fix al unui cosmos cu naștere lentă) prin condiția ontologică (și axiologică) impusă de *star-sistem* (succes rapid, adeziune cvasiunanimă, perisabilitate istorică), decît ca neîncredere în durată, ce dă reacția imediată a avidității de prezent.

Într-adevăr este destul de amuzant, privind înapoi spre crize similare, să constați că umanitatea repetă mereu, la alte nivele, niște situații tipice. Atipică este de astădată determinarea inteligentă a unor fenomene care erau lăsate odinioară în seama unui instinct natural de evoluție al colectivității. Fenomenul mai lent / mai rapid, în orice caz *nedeliberat* (nu întrutotul) de respingere / acceptare / asimilare a unei propuneri culturale a fost înlocuit cu o ritmică brutală de impunere / înlocuire, cu un du-te-vino al schemelor alternative, totul controlat cu o luciditate pe care aș acuza-o de cinism dacă nu ar avea și o latură de incredibilă candoare. Acea alternanță figurativ / non-figurativ; constructivism / expresionism (cu nuanțele pe care le dau combinațiile acestor patru poli) a început să fie folosită cu rapiditate amețitoare, determinată (provocată) nu de presiuni difuze ale mediului (extra) artistic, ci de clarviziunea abuzivă a unor factori decizionali complecși, e drept, dar iresponsabili, cred, pe distanțe mari. Întrevăd aici o parafrază la parabola Ucenicului Vrăjitor, care exultă în momentul descoperirii unui mecanism ezoteric, dar pe care îl pîndește panica în momentul cînd va constata că întotdeauna în spatele unui lucru ascuns, se află altul, neașteptat și, poate, strivitor. Mi-e teamă că istoricii / criticii de artă și tovarășii lor din zona promovării artistice trăiesc un fel de *dramă ecologică* emanînd dintr-un nedisimulat complex demiurgic. Asemenea colegilor din cercetare științifică / industrie, criticii (nu numai ei, desigur) au intrat, treptat, în stăpînirea unui mecanism care le dă iluzia puterii, a unui control cvasi-absolut asupra fenomenelor. Cultura nu mi se pare a fi mai puțin complexă (organic complexă) decît natura — de aici și bănuiala mea că răzbunarea culturii (mai lentă, mai tîrzie) va fi pe măsura marilor șocuri ecologice care au zguduit echilibrul natural al lumii în era cosmică.

fuga de concepte. Acest studiu a fost, dintru început, construit în vederea dezbaterii conceptului de *postmodernism*. Și mi se pare de două ori semnificativ faptul că am simțit nevoia unui atît de larg ocol pînă la atingerea zonei nevralgice. Pe de o parte, pentru că toată această introducere, conținînd semne de întrebare și îngrijorări, se referă la o zonă fenomenală raportată direct la postmodernism pe trei căi contradictorii: (a) ea a generat postm. . . b) e generată de. . . și / sau c) coabitează cu postm. . .) ce își conțin, fiecare, partea sa de adevăr. Pe de altă parte, o atare « ocolire » vine, presupun, dintr-o teamă în fața problemei, de necuprins în prolixitatea sa labirintică și insolubilă în relativismul său total.

Postmodernismul este, de altfel, la rîndul său expresia unei spaime multiple în fața preciziei, a determinărilor și determinismelor, a succesiunii logice, a legităților de tot felul — pe scurt o spaimă în fața *conceptelor*, a noțiunilor cuantificabile. *

Postmodernismul absolvă critica de artă (atît de tenace atacată în primele două capitole ale textului) de o parte din erorile sale: pînă la urmă, « inventarea » unei *istorii în mers* a artei contemporane, cu succedarea « logică » a unor paradigme stilistice, nu este decît efortul de *sistematizare prin extragere* a unei consecvențe din simultaneitatea magmatică postmodernistă. Permisiv față de orice noutate, criticul este, totuși, mai sever decît realitatea însăși, afișînd însă (desigur) o lejeritate eclectică, o frivolă îngăduință, pentru a se putea conforma acestei mode a *infinitului posibil*. Deci se poate spune că autocrația abil mascată a criticii și haosul fecund al postmodernismului s-au generat și se stimulează reciproc.

În această ordine de idei (și avînd în vedere că sînt adeptul criticii « confesive » — deci încrezător în rolul autorului, de protagonist al propriului « teatru de idei »), observ la mine o satisfacție și simultan o nelinișite, ambele datorate plonjării în postmodernism. Pe de o parte, libertatea opțională absolută este încîntătoare; posibilitatea de a fi de acord cu o infinitate de propuneri, sau de a alege — uneori abuziv — doar una, ispitește. Pe de altă parte, postmodernismul este un exces (de libertate, aparent) și orice exces este simptomul unei crize. Avangardele nu au fost, în general, excesive — ci constructive. Ele distrugeau (e relativ și acest termen) ceva în numele a *altceva*. Numai Dadaismul a excelat prin negare absolută (în latura sa teoretică, evident) și de aceea s-a dizolvat rapid în alte forme de expresie. Postmodernismul, fără să nege nimic *poate* duce la marasmul unei negări globale. Spun poate deoarece el oferă totuși spiritelor lipsite de prejudecăți « aristotelice » sau « carteziene » șansa unei libertăți de opțiune.

* În mod ciudat, termenul a început să facă vogă de la sfîrșitul anilor '50, cînd « arta modernă » devenea « tradiția modernității ». Marii novatori ai artei și literaturii, de la Picasso la Joyce, de la Proust la Klee fuseseră deja incluși în ereditatea unei posibile renașteri. Spectacolul multi-medial pe care îl oferă artele în Statele Unite prin anii '60 duce la concluzia că avangarda trăiește o nouă ecloziune (prin happening, teatru stradal, artă ecologică, land art, conceptualism, minimalism etc). Cel puțin așa vede lucrurile Malcom Bradbury, autorul unui eseu important, intitulat *Modernisms / Postmodernism in Innovation / Renovation. New Perspectives on the Humanities*, apărut în 1983. Tot el tranșează dilema relației (modernism-postmodernism = ruptură / continuitate?) în favoarea unei continuări a spiritului experimentalist al modernismului în postmodernism, cu un plus de toleranță (înlocuirea demolării prin asimilare). Totuși, mai corectă mi se poare opinia lui Jean Lyotard, conform căreia postmodernismul nu este o categorie, ci o tensiune către *pluralitatea categoriilor*. În fond avangardele anilor '60, pomenite și de Bradbury sînt doar *punctele de maxim* ale unui fenomen mult mai difuz, mai complex. Deosebirea față de alte perioade și arii istorice (secolul XIX francez, de pildă, unde puncte de maxim au fost realismul, impresionismul, simbolismul) stă în relativitatea structurilor în lumea postmodernă, în răsturnările continue de valori, în coexistența și asimilarea reciprocă dintre forme contrarii. Astfel, de pildă Bradbury spune, la un moment dat: « Modernismul și post-modernismul au un adversar comun: realismul. . . Ambele sînt forme ale post-realismului ». Ori mie mi se pare că mimesis-ul fundamentează o secțiune importantă a postmodernismului, de la Edward Kienholz și Francis Bacon pînă la New Expressionism. Pe de altă parte , Bradbury vorbește despre « criticii care vor să influențeze mișcarea istorică prin intervenția lor » (idee ce apare și în textul de față), post-modernismul ajungînd « un termen critic autoritar înainte de a fi corespuns unei mișcări artistice ». Răsfoind însă cărți mai vechi (Barry Schwartz — The New Humanism. Art in a Time of Change, 1974 și John A. Walker — Art Since Pop, 1975) constat că aceste serioase exegeze, realizate aproape concomitent cu desfășurarea fenomenelor studiate, ignoră complet termenul *postmodernism*, căruia acestea îi aparțin.

Să fie această « punere la punct » tîrzie semnul închiderii unui fenomen atît de « deschis »? Se știe, în orice caz, că generalizările critice sînt simple *iluzii retrospective*, iar acest lucru ar trebui să ne pună pe gînduri: poate că post-modernismul — acest *bouillon* cultural, această capcană metamorfotică se apropie de sfîrșitul existenței sale. Soluția moștenirii sale ne-o poate da doar Timpul.

o sete de real

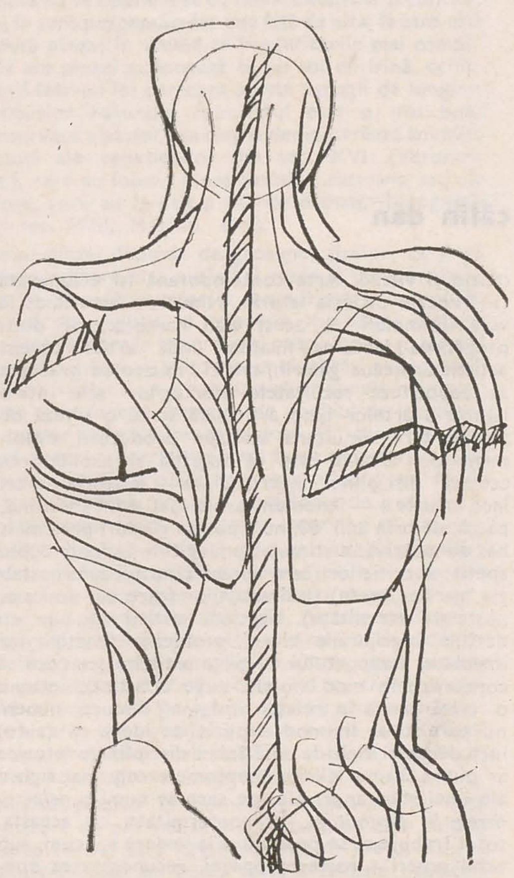
magda cârneci

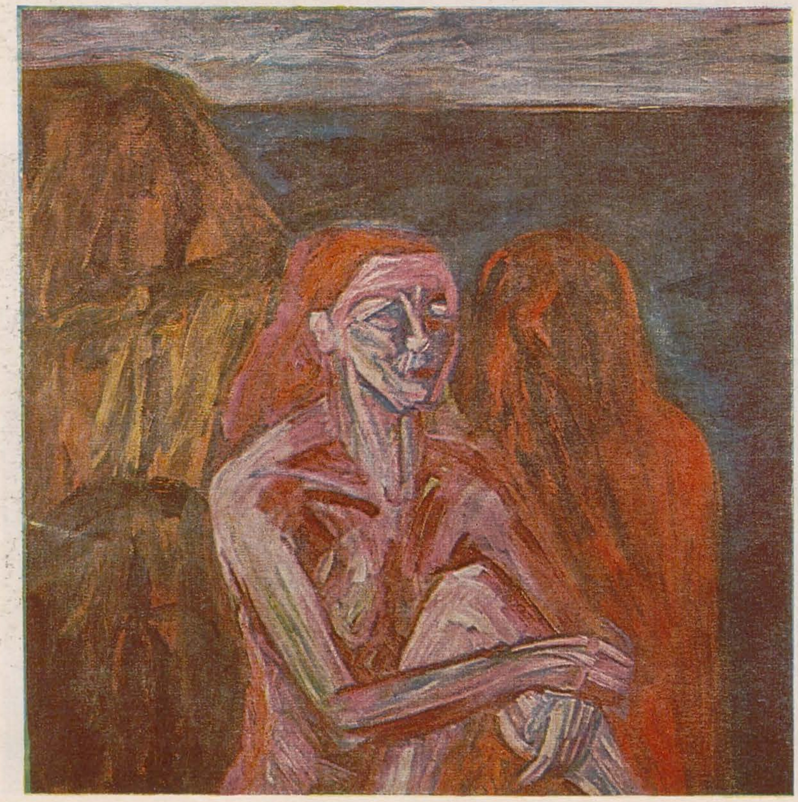
Se poate descoperi în desenele și picturile semnate de Marilena Preda-Sânc o anume violență funciară — fie că e vorba de forța abruptă a construcției formelor, de cruzimea lucidă a emergenței volumelor în spațiu, din partea constructiv-analitică mai veche a demersului ei, fie că e vorba de francheţea figurativă «neo-expresionistă», de materialitatea rugoasă, agresivă a tușei, sau de aciditatea electrică a cromaticii, din partea mai recentă a evoluției sale. Ceva «spontan și sălbatec» care pare să contrarieze, la o primă privire, habitudinile noastre estetice și culturale în fața picturii. În posesivitatea ei vizuală aproape agresivă, în suflul ei aproape elementar există un refuz mai adînc și o sete cumva mai dramatică decît simpla contrariere a comodităților noastre vizuale și mentale: un refuz și o sete întemeiate într-o istorie personală, și în același timp simptomatice, subsumabile unei stări mai vaste a artisticității contemporane. Nu la nivelul luptei pentru supremație între coduri artistice eteroclite, nici la nivelul reformulării unor teme și simboluri consacrate, ca într-o bună parte a cercetării vizuale contemporane, se petrece «drama» acestei picturi. În tentativa ei de autoexprimare directă și totală, fără false pudori, aproape brutală, a eului sensibil «integral», afirmîndu-și fățiș nivelele pînă la biografic și biologic, ea mărturisește un refuz de a mai despărți imaginea de atitudinea vitală și existențială care o provoacă și o certifică: în libertatea degajată cu care depășește prejudecăți de gust și convenții formale ea refuză echivalarea artei cu estetismul, confuzia între actul cu adevărat creativ și simpla producere de pictură «estetică»; în imediatețea ei frustă, parcă nemijlocită, devine manifest un refuz de a mai separa «arta» pe de o parte, de «viață» pe de altă parte. La nivelul luptei dintre Imagine și Real se produce «drama» acestei picturi: altfel spus la nivelul conflictului dintre sintaxă și suflu, dintre instituit și spontan, dintre limbajul reificat, osificat, obiectualizat și un limbaj «inocent», crud, în emergență. În rupturile de nivel sintactic, în irupția violentă a figurativului frust realist în coordonatele epurate rațional, pînă la abstracție, ale imaginii, alternativa Formei care și-a devorat de mult conținutul e contracarată de alternativa inversă a Conținutului, imanent și excedentar, care devoră și distruge forma: la nivelul conflictului între rețeaua securizantă a convențiilor vizuale deja consacrate și faliile periculoase ale putinței expresive genuine prin care răbufnesc, aproape ciclic, elementarul și violența funciară a realului frust, «ne-formulat», se consumă tensiunea specifică a acestei picturi. O tensiune între «cultură» și «natură», ar spune unii, mărturie a unui irepresibil și recurent impuls expresionist din structurile modernității.

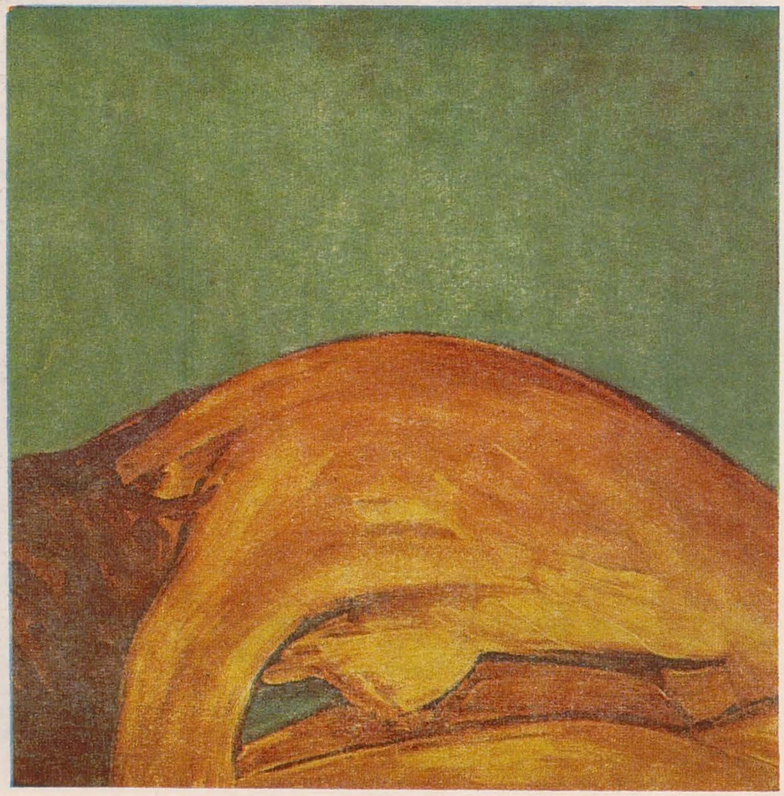
O sete de «real», iar nu o sete de «limbaj» bîntuie deci instrumentarul și imaginarul acestei căutări picturale. O tentație «ontologizantă» îi subîntinde demersul; recurgînd pe de o parte la necesitățile elementare, primare ale expresiei și pe de altă parte la trupul uman ca imagistică preferată pentru certitudinea elementară și implacabilă, misterioasă și ireductibilă pe care o oferă oricărui re-început, pictura sondează o vitalitate funciară a imaginii și a făpturii, regăsind un realism «etern», pentru că recesiv, periodic, un realism «salvator».

E poate vorba de o iluzie edenică a bunului sălbatec. A reveni prin «trup» la mai vitale și fragede cuprinderi ale realului. A regăsi prin epidermic un «metafizic nativ». Tentația utopică a coincidenței în act a imaginii cu lumea, neputința ei asimptotică. Încercînd să palpeze «nemijlocit» realul cel mai real, realul «esențial», imaginea nu poate găsi decît realul brut, opac, elementar. Dar brusca fulgerare a unei clipe, a trăirii depline a unui fragment pur de lume — capabilă să hrănească prin copleșitoarea sa prezență viul unei imagini, suflul unui limbaj, autenticul unui demers creator — unificînd nivelurile de percepere și înțelegere ale existentului, face să coincidă contrariile, convertește alchimic materialitatea joasă în mai înalte esențe, luminează brusc identitatea profundă a concretului cu abstractul, a imanentului cu spiritualul. Imaginea devine atunci pelicula fragilă, locul subțire de trecere al unor imense zguduiri analogice prin care concretul cel mai atroce poate deveni exorcizare, invocație și întrupare a Sensului.

Desen
Compoziție
Memoria solitudinii







atelier 35

arta tinerilor din iaşi

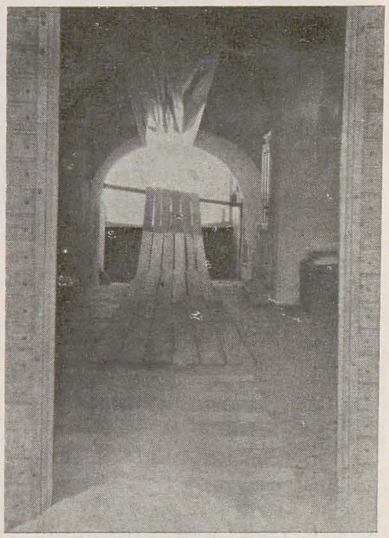
notaţii preliminarii

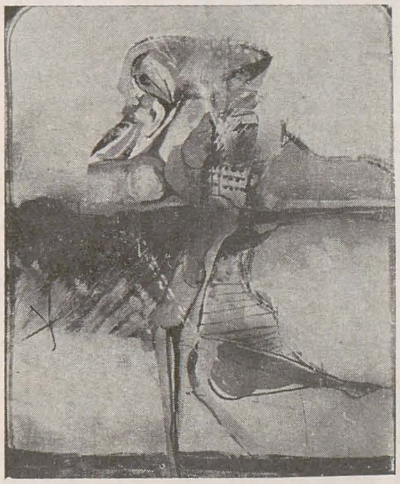
marius tătaru

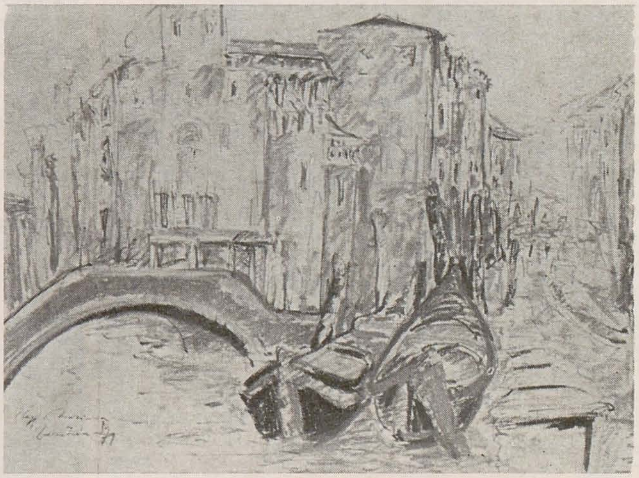
Noua generaţie de artişti ieşeni nu se fereşte, în general, de perpetuarea unor permanenţe, nu reneagă *anumite* dimensiuni ale tradiţiei şi uneori nici unele dintre funcţiile convenţionale ale artei (cum ar fi aceea de *a plăcea* sau de a depune o mărturie cît mai evidentă şi chiar orgolioasă,în legătură cu posibilităţile de transfigurare plastică de care dispune artistul), găsind însă, cu puţine excepţii, ce nu alternează impresia de ansamblu, acele resurse ce le permit să păşească dincolo de convenienţe, cu un adaos de originalitate care-i fereşte atît de imitarea contemporanilor, mai mult sau mai puţin apropiaţi în timp şi spaţiu, cît şi de epuizarea propriei capacităţi de autoînnoire.
În acest fel se respectă premisele unei diversităţi stilistice ce justifică interesul pe care-l merită grupul, încă restrîns, al Atelierului 35 ieşean.
De altfel, în numele acestei diversităţi ne propunem să întreprindem şi prezentarea introductivă a tinerilor artişti, fără a emite pretenţia de a epuiza datele personalităţii lor artistice, ci încercînd doar a schiţa un fascicul de concluzii, în măsura în care acestea s-au putut contura, în urma cunoaşterii unui număr relativ restrîns (sau uneori foarte restrîns) de lucrări.
Cu al său « atac de forţă » al materiei picturale, *Bogdan Bârleanu* nu poate lăsa indiferentă nici una dintre dimensiunile tradiţionale ale picturii, fără ca totuşi să ofere, prin întregul creaţiei sale, nici un prilej de apropiere faţă de ideea de « tradiţionalism ». O aparentă eludare făţişă a regulilor clasice ale construcţiei imagistice şi ale transfigurării nu conduce totuşi la spulberarea echilibrului compoziţional, artistul respectînd în permanenţă legile tectonicităţii reprezentării. Fictura sa de semne, puternic abstractizată (în ciuda insinuării unor repere obiectuale sau peisagistice, a căror semnificaţie rămîne însă pur analogică) trăieşte însă totuşi aproape de temperatura afectibilităţii umane, mai ales datorită suculenţei paletei cromatice şi vigurozităţii tuşei, în traseul căreia se resimte urma comunicării directe între spirit şi gestul plăsmuitor.

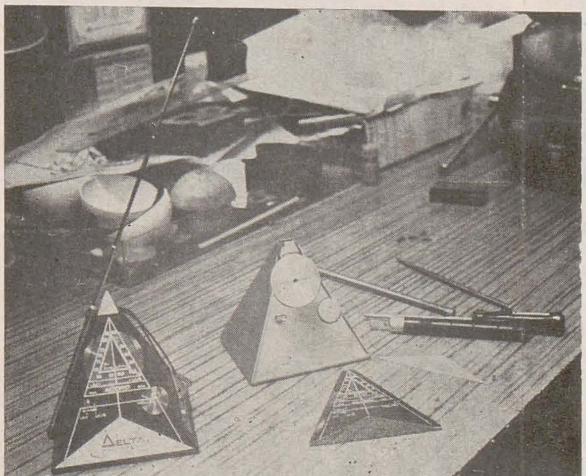
Dragoş Pătraşcu este un împătimit al desenului, din care face un act de comunicare complex, sub raport ideatic, şi lipsit de echivoc, din punct de vedere al realizării tehnice. Sînt remarcabile, mai ales, pasiunea şi constanţa cu care se dedică ancestralei plăceri a artelor grafice de a *crea* formă, dezvelind-o şi dezvoltînd-o din suportul indiferent al hîrtiei, pentru a-i da greutate, vibraţie şi uneori acea catifelare aproape organică prin care ne incită desenele maeştrilor din veacul trecut, atunci cînd uitau rigiditatea învăţată în academii. Simbolul, alegoria, metafora se întrepătrund adesea pînă la dispersarea în masa unei structuri compoziţionale ce mărturiseşte intensa preocupare pentru realizarea unei atmosfere unitare, concentrate în jurul valorii de emblemă a ansamblului.

Răspunzînd aceleiaşi pasiuni pentru o artă în care linia şi forma grafică pot deveni pe deplin evocatoare, *Grig Bejenaru* se lasă dominat într-o mai mare măsură de realizarea unor construcţii imagistice cu o notă mai accentuat criptică, un gen de « imago-poeme » cu o semnificaţie a cărei direcţie nu este întotdeauna foarte clar trasată, ceea ce provoacă în privitor o stare de nelinişte iscoditoare, completată, chiar dacă nu în totalitatea cazurilor, de o infuzie de mister cu adresă indefinită, dar constant accentuată de virtuozităţi de limbaj plastic, ce aduc acest mister în proximitatea simţurilor, acolo unde ele caută să pătrundă dincolo de graniţa aparenţelor.
Grafica este, pînă la un anumit punct, şi preocuparea de bază a lui *Dan Micu*, fiind vorba însă, în cazul acestuia, despre un « graphic design » de un cert profesionalism, bazat pe un studiu atent şi realist al literei şi cuvîntului scris, în momentul în care acestea trebuie, cu luciditate, transformate în obiect plastic cu valoare deopotrivă estetică şi signaletică.
Acelaşi profesionalism, dublat de o deosebită înţelegere a logicii obiectului industrial este caracteristic şi pentru designul practicat de *Magda Sficlea*. « Umanizarea » imprimată formelor unor aparate electronice de utilitate cotidiană se traduce printr-o constantă capacitate de a dilua rigoarea produsului industrial, implantîndu-i o notă de umor şi chiar de ironie, ce contribuie la personalizarea unor creaţii formale ce aparţin, de obicei, prin definiţie, domeniului impersonalului.
O apreciabilă forţă expresivă, încă nu în totalitate disciplinată în direcţia unei focalizări cît mai concentrate către centrul de interes al picturii sale, o demonstrează *Nuşa Plugaru Suhar*. Elementul cel mai unitar al creaţiei sale, puternic marcate de ecoul rostirii afective, îl constituie domeniul culorii, caracterizat prin tuşa fermă ce conduce către o conturare răspicată a suprafeţei cromatice, în folosul ritmului compoziţional ce nu scade niciodată sub nivelul prin care devine capabil de a asigura un anumit grad de tensiune a întregului ansamblu pictural.









BOGDAN BÂRLEANU
ONICA STELIAN, DOMINTE MERIŞOR
TRAIAN MOCANU

MARIANA ELAŞ
MAGDA SFICLEA
NUŞA PLUGARU SUHAR

Într-o manieră diferită şi pornind de la premise diametral opuse, *Mariana Elaş* s-a orientat către reevaluarea unor forme ale tradiţiei, în măsura în care le-a putut absorbi şi prelucra, pornind de la sugestiile foştilor ei dascăli de la Institutul de artă clujean. O concepţie picturală cel mai adesea solidă, tinzînd către sintetizarea formei, o disciplinare a afectelor, prin care transpare cu greu o anumită doză de melancolie reţinută caracterizează pictura ei — şi în primul rînd cele mai bune peisaje — spre deosebire de grafica aceleiaşi artiste, mai acuzat narativă şi tinzînd uneori către o simbolistică uşor previzibilă.

O structură romantică, cu o evoluţie ale cărei acutizări de introvertire comportamentală permit uneori cu greu o canalizare a fluxului afectiv către mărturisiri imagistice, pare a caracteriza pictura lui *Constantin Tofan*. Peisajul constituie pentru el un mod de exprimare cuprinzătoare a unei largi game de sentimente, dincolo de orice intenţie de notaţie nostalgică sau de «narare» cu valoare topologică. Preţiozităţi cromatice aplicate consecvent sub auspiciile unei abile stăpîniri a tehnicilor culorii îi permit obţinerea unei note de atmosferă tensionată în care, uneori, misterul îşi face loc în deplină consonanţă cu intenţiile de regie «liric-crepusculară» ale autorului.

Dintr-un regn al neliniştii în faţa lucrurilor, dintr-o lume în care artistul nu mai suportă a «povesti» despre ceea ce prea bine se vede, dar nu se *cunoaşte*, *Traian Mocanu* vine, cu pînzele sale, pentru a propune o citire la prima vedere a unor imagini lăuntrice, alcătuite din forme nepreexistente, o încercare, în ultimă instanţă, de a gîndi în culoare şi linie un echivalent al unor concepte inventate şi reproduse ad-hoc. Nu este vorba, de fapt, despre abstractizări ale formei, cum prea uşor s-ar putea conchide, ci despre un gen de «gîndire cu ochii închişi», dornică de a pune o anume ordine într-un noian de impresii ce se cer exprimate prin mijlocirea unui ecran vizual. De aici această densitate de forme şi de suprafeţe cromatice incitante, ce se vor înţelese în totalitate, instantaneu, dincolo de orice tendinţă discursivă.

Un cerc aparte de preocupări care vizează nu doar jalonarea unei linii stilistice de moment, ci o situare comportamentală cu implicaţii extinse în aria de definire socială a artistului, îl constituie activitatea a doi tineri artişti, a căror formaţie iniţială de pictori nu i-a împiedicat să experimenteze, cu rezultate nu lipsite de interes în domeniile adesea mult mai «alunecoase» ale artei ambientale.

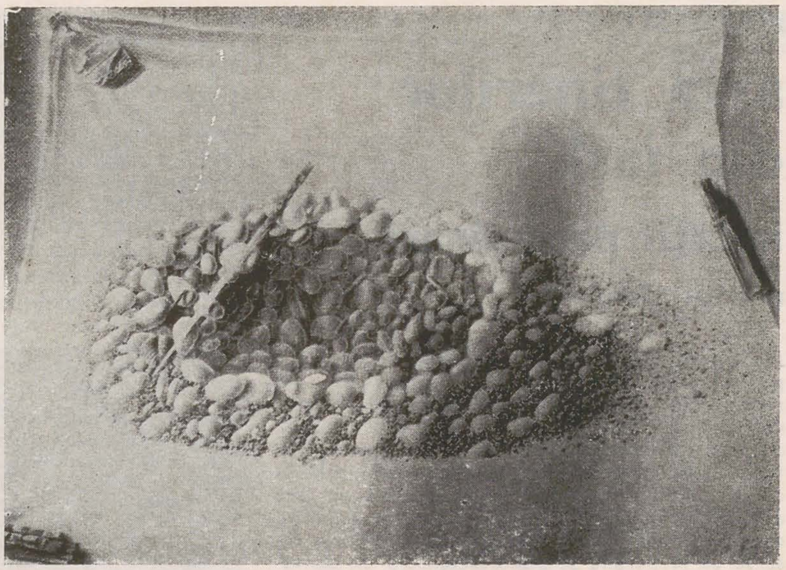
Stelian Onica şi *Merişor Dominte* şi-au asumat riscul de a încerca, pe cont propriu, depăşirea impasului care separă, cel mai adesea, creaţia individuală a artistului de dezvoltare vanitoasă şi egocentrică a habitatului urban modern, încercînd să regîndească, să reproiecteze spaţii citadine prin umanizarea lor, prin introducerea unor elemente plastic-modelatoare care să nu contrazică dezvoltarea specifică a «logicii locului» (pe care fiecare spaţiu al unui oraş şi-o creează, conform unei logici proprii), ci să contribuie, dimpotrivă, la personalizarea locurilor respective. «Pietrele-odihnă», proiectate de Merişor Dominte sau «axul solar sonor» al lui Stelian Onica sînt alături de alte lucrări de acest gen, experimente a căror generozitate merită să fie analizată mai îndeaproape, nu doar pentru că mobilizează un spaţiu urban, ci însuşi pentru faptul că, deşi încă perfectibile, sînt martore ale unei atitudini artistice care tinde să realizeze, pe o cale foarte directă, acea mult rîvnită punte de legătură între activitatea artistică şi profitul imediat pe care publicul îl poate resimţi prin contactul cu aceasta.

minuna mateiaş

Improvizînd la Muzeul de artă din Craiova într-un spaţiu dat, un inedit scenariu ambiental — pentru că expoziţia lor de design vestimentar a stat sub semnul «spectacolului» — *Imola Popescu*, *Aurel Manole* şi *Anca Tofan*, membri ai Atelierului 35 din Galaţi s-au prezentat pentru prima dată publicului în această variantă de grup, născută dintr-un program stilistic comun, ca o expresie a consonanţei unor căutări plastice de autodefinire.

Deschisă în luna iunie a acestui an, expoziţia a cuprins piese de veşmînt (Imola Popescu), podoabă (Anca Tofan) şi decor (Aurel Manole) fiind alcătuită cu remarcabilă atenţie la nuanţele comunicării vizuale prin intermediul formelor decorative.

onisim colta

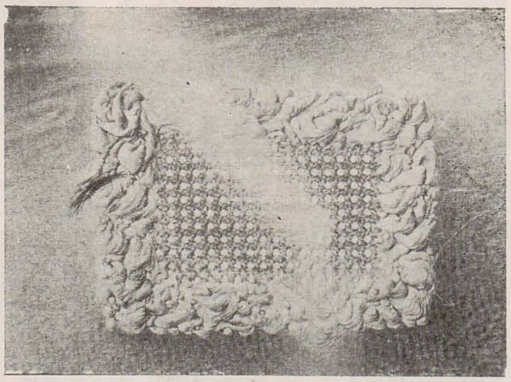


Umbră pe desen

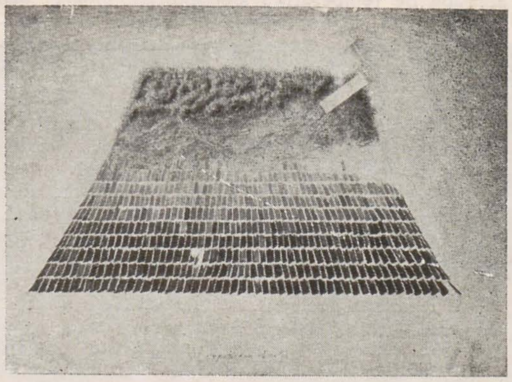
gheorghe vida

O expoziţie admirabilă prin marea cantitate de muncă artistică (şi nu numai) investită în fiecare imagine, animată parcă de un daimon al minuţiei, al perfecţiunii iluzioniste. Fiecare desen pictural sau pictură cu valori grafice accentuate este un fel de lanternă magică cu ajutorul căruia pătrundem într-o lume unde microcosmosul repetă sau reface macrocosmosul şi invers. Arhitecturi mediteraneene solare sau cîmpia văzută din perspectiva firului de iarbă, al pietrişului, amintind de diabolica virtuozitate cu care Dürer desena zonele de vegetaţie, diferenţiind fiecare fir de iarbă şi frunzele, simboluri ecologice şi culturale interferate, transfocate cinematografic uneori, iată doar cîteva din posibilele grile de descifrare a unor structuri imagistice complexe, saturate de semnificaţii. Un personaj important al cîmpurilor de vizualitate, montate ingenios de artist este lumina care are o sursă, uneori bine precizată, dematerializînd porţiuni din motivele focalizate, alteori este difuză, scăldînd misterios suprafaţa strict delimitată a acţiunii. O acţiune mereu reiterată, cu noi conotaţii care nu ne poate lăsa indiferenţi, un anumit vizionarism utopic pornind de la elemente cel mai adesea banale, (construcţii din lemn, garduri de exemplu) scoase din sfera lor obişnuită şi înscrise în traiectoria grandiosului. Dar, pentru a nu se pierde o anumită notă (auto) ironică, cîteodată se indică generos faptul că sîntem în domeniul convenţiilor bidimensionalităţii, al colii de hîrtie pe care se desfăşoară aceste proiecţii gigantice, de lumină şi fum. Apariţia neaşteptată în aceste contexte a unei icoane celebre sau a autoportretului artistului are rolul de rapel şi memento, dovedind o intimă cunoaştere a legilor montajului cinematografic. De asemenea o anume serializare în casete, niciodată plictisitoare însă, monotonia adesea dramatic întreruptă completează repertoriul vast de procedee iconografice şi cinematice, utilizate cu o uimitoare adecvare de artist, stăpîn astfel pe un limbaj de tip absolut, capabil să exprime un cortegiu de idei şi sentimente, considerat în mod obişnuit dificil de vizualizat. Expoziţia lui Onisim Colta este desigur o demonstraţie de virtuozitate, dar în cazul său virtuozitatea trece pe planul doi, lăsînd firesc locul unei profunzimi neobişnuite de gîndire artistică, concentrîndu-se asupra unor zone sublime de interferenţă ale realului cu imaginarul.

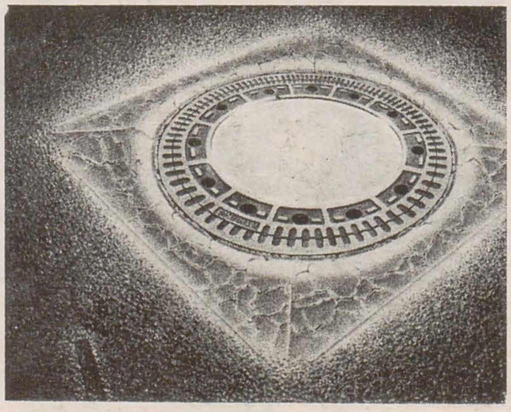
Rază



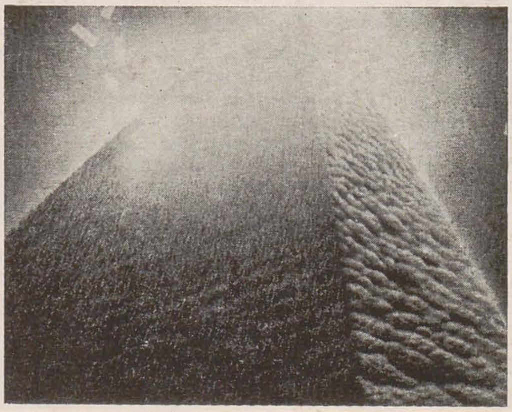
Acoperiş—deal zburător



Oglindă



Piramidă



jurnalul galeriilor

gheorghe vida

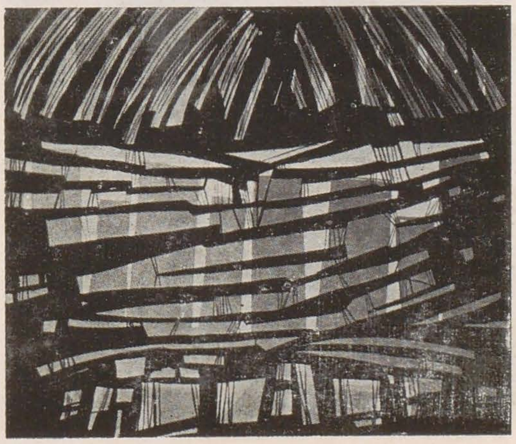
expoziţia colectivă (galeria eforie)

Doi graficieni (Ştefan Damo şi Traian Alexandru Filip), un pictor (Andrei Romocean) şi un sculptor (Gheorghe Covaci), toţi din generaţia tînără şi-au alăturat lucrările într-o remarcabilă expoziţie, fără a avea afinităţi evidente, nici măcar ca atitudine faţă de actul artistic. Îi uneşte poate, dacă ar fi să găsim cu tot dinadinsul corespondenţe între personalităţi atît de diferite, o anumită seriozitate, aproape o supralicitare a meşteşugului, a perfecţiunii virtuozistice (în contratimp desigur cu neglijarea programatică a acestor aspecte de către zelatorii postmodernismului), ceea ce desigur, în sine, nu impune nici un fel de ierarhii de valoare. Deşi fiecare artist ar merita o analiză mai dezvoltată, nu ne putem mărgini decît la semnalarea unor trăsături, specifice viziunii fiecăruia dintre ei.

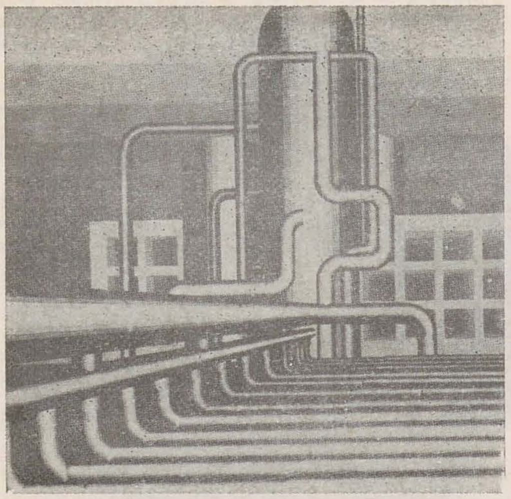
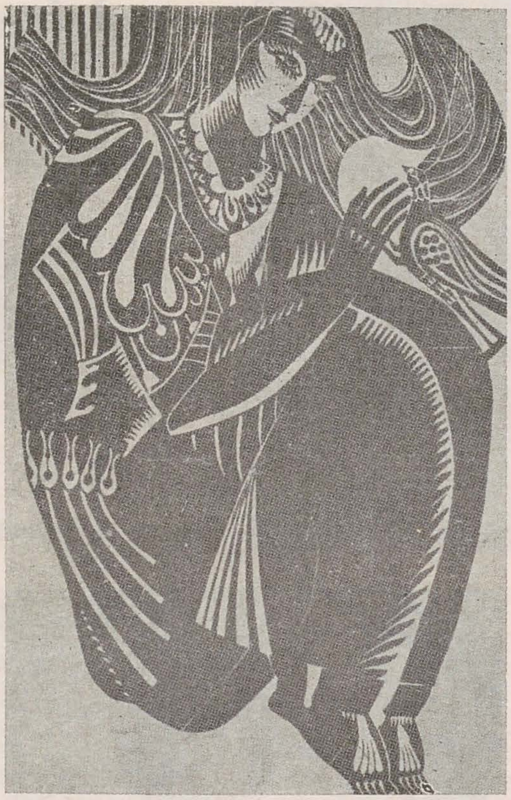
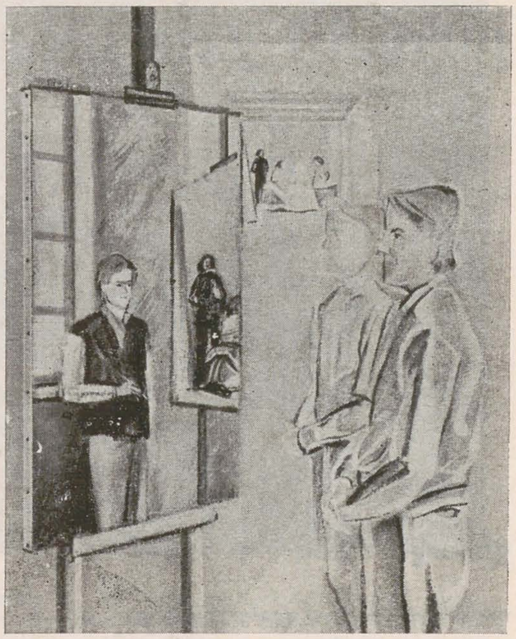
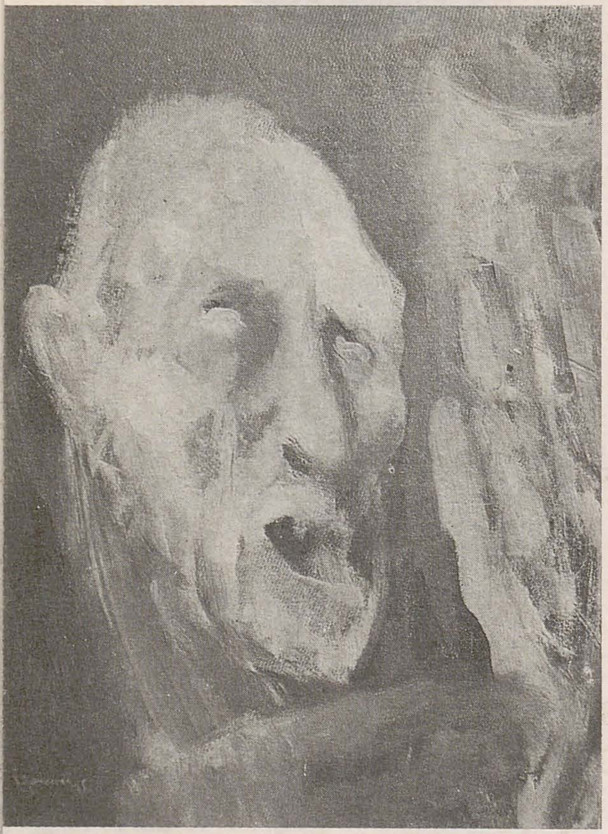
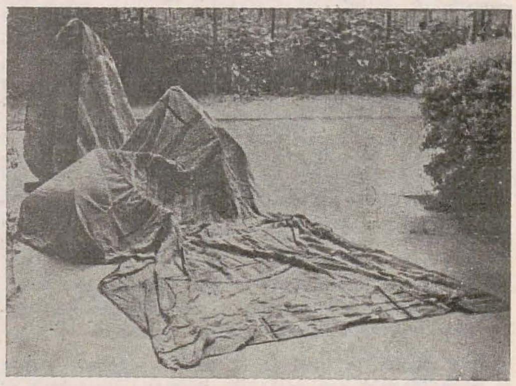
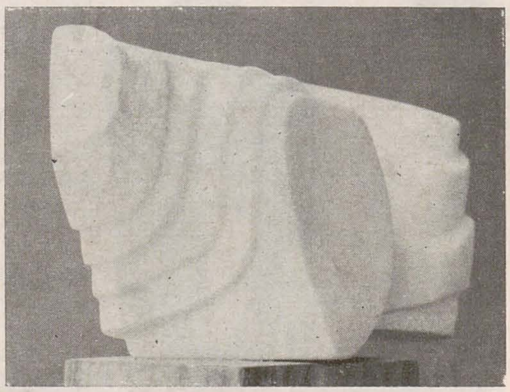
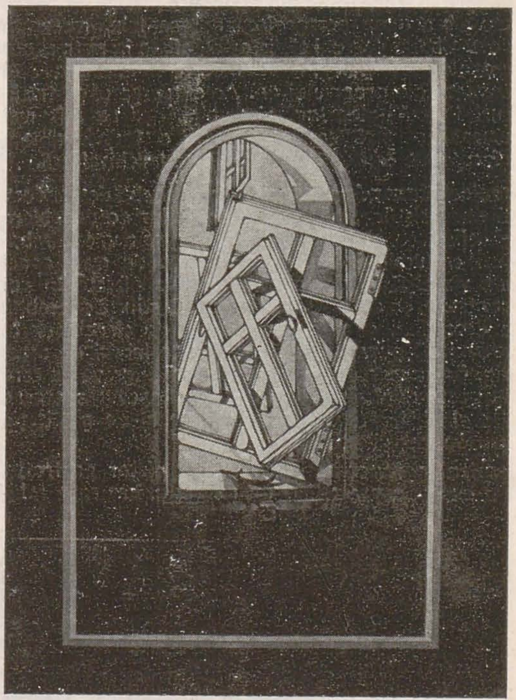
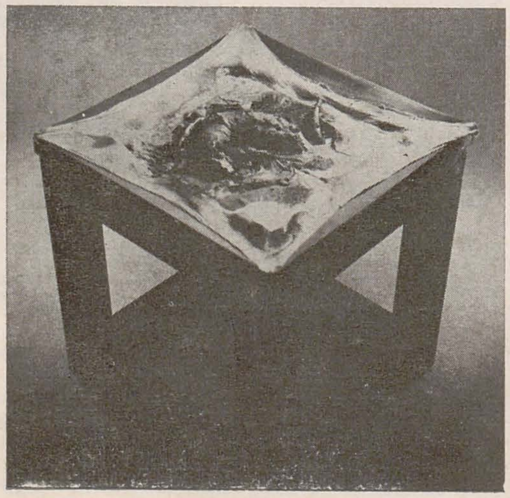
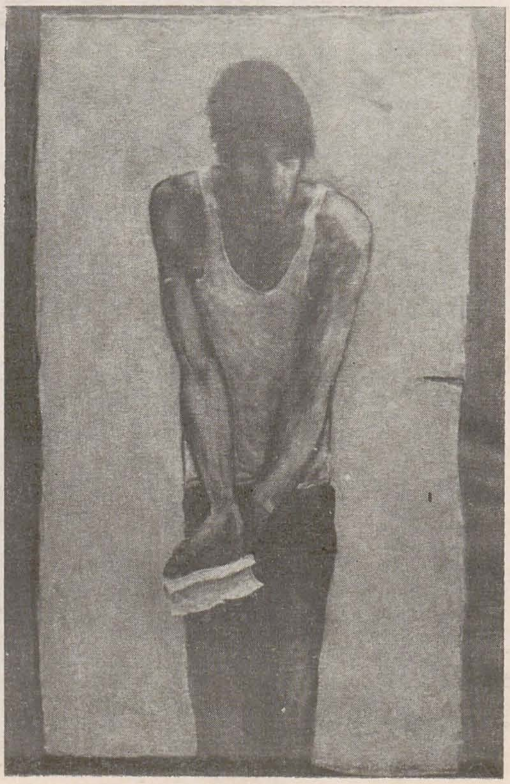
ştefan damo, în ilustraţiile sale la François Villon şi Imre Madach, se arată un maestru desăvîrşit al punerii în scenă ieşite din dramatice plasme de negru sau alb a unor personaje monumentale, macerate de teribilele furtuni ale istoriei, aflate în permanent monolog sau dialog, în conflict cu sine, sau cu alte ipostaze ale propriului eu. Accentuarea unor trăsături în nuditatea lor mizerabilă, dar cu atît mai umană, conferă acestor imagini o individualitate dincolo de textul literar pe care-l echivalează.

traian alexandru filip este un veritabil descendent al manieriştilor, un adept al jocurilor de dedublare şi reflectare, al aglomerării în imagine a unor simboluri culturale îndelung frecventate de mari epoci ale vizualităţii, simboluri figurative plasate în noi contexte, cu dexteritate desigur. O ştiinţă deosebită a desenului, ca şi a unor efecte de clarobscur în gravură îi permit practic nesfîrşite jocuri de acest tip, fără a se sacrifica totuşi sensurile grave pe care le poate dobîndi reluarea unor «toposuri» eterne ale gîndirii artistice europene, prilej de meditaţie pentru actualitate.

andrei romocean este acelaşi pictor portretist de excepţie practicînd un expresionism care reîn-



GHEORGHE TOFAN
GHEORGHE COVACI
TRAIAN FILIP
ŞTEFAN DAMO

FAZAKÁS TIBERIU
SÜTÖ EVA
AURELIAN DINULESCU
ANDREI ROMOCEAN
IOAN ŞEU

ANCA ŞESAN
CARMEN PAIU
DANIEL ZAMFIRESCU
DAN MIHALACHE
ILEANA CEAUŞU-PANDELE

noadă în cheie modernă o tradiție tutelată de El Greco, prin modul particular de deformare tragică a expresiei, prin construcția personajelor din modularea pensulației energice și pline de fervoare.

gheorghe covaci este un sculptor al formelor stilizate, solid arhitecturate, schemele anatomice fiind deplasate, deblocate în direcția unor axe, linii de forță atent meditate, a căror savantă distribuire asigură o anumită muzicalitate armonioasă și echilibrată, nelipsită de tensiune însă, elementelor în general verticalizate, ce alcătuiesc ansamblurile sale, înscrise de cele mai multe ori în perimetrul trunchiului de copac, din care sînt dezghiocate cu seninătate.

gheorghe tofan (galeria simeza)

O expoziție mai puțin obișnuită, prin vastitatea și complexitatea problematicii aferente, cu fructuoase implicații în decorația arhitecturală a spațiilor publice și industriale, atît exterioare cît și a suprafețelor interioare, fie independente, fie modulare, cuprinse într-un sistem. Avînd o activitate prestigioasă în acest teritoriu dificil, cu realizări de notorietate și pe plan internațional, Gheorghe Tofan ne propune un itinerariu fascinant în această lume a civilizației industriale, o lume dominată de « homo faber», de omul care o dimensionează etic și estetic, o încălzește prin sensibilitate și rațiune. Aflăm din catalog că aceste panouri menite să ofere — credem — doar mostre, machete ale unor desfășurări ample, schițe de idei, propuneri pentru «artisticizarea» unor construcții (adesea lipsite de personalitate) sînt executate din aluminiu anodizat policrom după o metodă proprie. Mărturisindu-ne desăvîrșita incompetență în aprecierea acestor procedee tehnice, să vedem care este — în planul limbajului vizual — contribuția artistului în definirea unui stil propriu de structurare a cîmpului imaginii. Sînt utilizate cu precădere simboluri tehnologice, organizate secvențial, unificate uneori de « scurgerea » dramatică a unor fîșii de culoare, cu rol de organicizare, alternate cu formațiuni, mase de oameni în acțiune, repetate în registre, serializate adică. Un necontenit dialog intre organic și anorganic,între ordine și aleatoriu personalizează acest mod de a umple, de a adjudeca perspectival și evenimențial o suprafață dată, devenită imediat un teritoriu unde se întîmplă ceva, cu puține etape de liniștire totală, dinamismul constituind o trăsătură privilegiată în concepția lui Gheorghe Tofan despre animarea unui spațiu bidimensional. Ruptură și continuitate, fragment și totalitate, iată alte elemente ce intră cu drept de cetate în gramatica formală, în sintaxa stilistică datorată lui Gheorghe Tofan, cu rigoare și deplină profesionalitate. În încheiere, notăm doar — este o părere personală — insatisfacția pe care o serie de titluri ca *Univers imaginar sau impresie cumulativă finală*, *Ceea ce se prezintă gîndirii spre a fi gîndit*, *Reprezentarea accentuată a gîndirii (colorată vertical)* etc. o instaurează, obnubilînd fără voie o comunicare directă și nesofisticată cu semnificațiile majore inculcate de artist în opera sa.

anca șesan (galeria galateea)

Într-o expoziție ingenios « scenografiată », Anca Șesan abordează cu o egală dezinvoltură tisajul tradițional, obiectul textil semi-parietal sau spațial și aranjamentul ambiental, iar deosebita coerență a alfabetului expresiv — caracterizat prin rafinamentul cromaticii sobre — subliniază configurarea texturală originală, din fragmente aparent disparate, a unor ansambluri armonioase, cu un vădit respect pentru specificitatea unui limbaj ale cărui virtuți estetice nu sînt împrumutate din alte domenii artistice, ci extrase din însăși tehnologia elaborării acestor artefacte textile. O tehnică a insertului, o adevărată « ars combinatoria » se detașează prin distribuirea contrapunctică a unor accente și zone de interes, solid articulate în structuri de natură poematică, metaforică în ultimă instanță, fără să se literaturizeze nici un moment sau să se transcrie un repertoriu formal simili-natural, pasibil de a antrena conotații mimetice binecunoscute. Faptul că Anca Șesan încearcă să forțeze limitele și convențiile tapiseriei, chiar ale artei spațiale este dovedită de prezența în expoziție a unei « cuverturi », alcătuită oarecum în sistem « patch-work », ce acoperă un « relief » accidentat, sugerînd astfel impactul cu mediul natural, constrîns să colaboreze la un parcurs ideatic programat de artistă. Spectatorul este astfel solicitat să treacă de la contemplație la o mai directă implicare în parcurgerea participativă a unor trasee de vizualizare, libere de a fi descoperite de fiecare, odată cu bucuria unei identificări cu substanța simbolică a operei.

expoziție omagială (galeria de artă, deva)

Filiala Deva-Petroșani a inaugurat noua și impozanta galerie de artă din Deva cu o expoziție omagială închinată sărbătorii naționale a poporului român. Forțele artistice remarcabile ce-și desfășoară activitatea în județul Hunedoara au adus pe simeze o serie de lucrări din producția lor recentă, atît cu caracter tematic, cu sensuri omagiale dar nu « festiviste », cît și unele opere menite să ilustreze secvențe din preocupările de durată ale fiecăruia. Astfel, dacă ne referim la pictură, amintim (în ordine alfabetică), *Fîntîna imaginară* a lui Mircea Bâtcă, axat pe o simbolică a figurilor geometrice, ca centre iradiante, excelent susținut plastic de o cromatică « reliefată », *Stela cu cavaler* de Ion Cârjoi, cu o anumită stilizare arhaizantă, *Moment hotărîtor* de Iosif Matyás, de un elan avîntat al formelor și al cromaticii vii, subtil dozate, *Răsadnița* lui Gheorghe Pogan, prin rafinamentul armoniilor stinse și originala construcție compozițională, *Zid străbun* al lui Adrian Samson, cu o pastă cromatică sugerînd geologicul și *Noapte de August* de Ion Tengheru, prin cuprinderea sintetică în imagine a unor momente eroice și soliditatea arhitecturală a personajelor. În domeniul sculpturii Nicolae Adam, Simion Cristea, Ernest Kovaćs, Ioan Șeu și alții își dovedesc pe deplin înzestrarea atît în registrul figurativ cît și în domeniul formelor cu intenționalitate mai abstractă, semnificante în sine. Dintre graficieni se cer neapărat menționați, datorită profilului lor artistic bine precizat, tînărul Marcel Brăilean, desenator de mare forță, adevărat vizionar al unei naturi amplificată cosmic, Tiberiu Fazakas, perseverent în gîndirea reducțiilor sale la nivel optic-iluzionist a realității, Eva Sütö, prin eleganța lineară a figurilor sale feminine ca și Iosif Tellmann preocupat de succesiunea ritmică a raporturilor pozitiv-negativ în spațiul grafic. Arta decorativă este reprezentată doar de Maria Miertoiu cu agreabile imprimeuri, ceea ce nu poate fi concludent pentru evaluarea posibilităților filialei în acest domeniu. Credem că noua galerie de artă deschisă în orașul Deva va impulsiona sensibil interesul pentru artele plastice, întărind o tradiție în plină constituire pe aceste meleaguri.

ioan șeu (galeria de artă, deva)

După realizări interesante, revelatoare în domeniul sculpturii monumentale, prelucrînd tradiții folclorice (ciclul «Strigare peste sat»), artistul se concentrează cu tenacitate, odată cu stăpînirea unui limbaj care să-i aparțină în exclusivitate, în forjarea unor structuri-semne plastice, uneori din lemn (de exemplu seria intitulată generic *Vorbe străbune*, unde reia, condus de exigențele unei logici artistice riguroase, un repertoriu formal abia întrezărit anterior, cînd era atras spre un figurativ sobru și expresiv), dar cu deosebire, din marmura prelucrată cu siguranță și maximă libertate a exprimării de sine. În continuare, vom încerca să discernem cîteva din posibilele nuclee morfologice și ideatice, în jurul cărora se organizează acțiunea sa plăsmuitoare de forme. Mai întîi să observăm energia primordială pe care o degajă aceste lucrări de dimensiuni reduse, dar putînd fi oricînd amplificate (așa cum o indică panourile unde artistul își imaginează plasarea lor în diverse combinații), fie prin forța lor monolitică de nezdruncinat, fie prin desfășurarea unor articulări centripetale (mă refer aici la cele gîndite sub semnul zborului interpretat ca eliberare de tectonismul funciar). Între aceste două tendințe există numeroase punți de legătură firește, dacă ar fi să ne gîndim numai la unele opere cu sugestii figurative pronunțate sau aluzii fizioplastice. Lucrările pe care le-am alăturat, oarecum arbitral, ca fiind dedicate zborului, demonstrează o știință sigură a inciziei, a unor tăieturi mai adînci sau superficiale, a manevrării suprafețelor și canelurilor într-un fel apropiat de așezare unităților lingvistice în frazare, modulate muzical am spune, în scopul atingerii unei comunicări vizuale optime. Se remarcă de asemenea alternarea inteligentă a unor pasaje neprelucrate, accidentate cu cele integral șlefuite, din aceste conflicte iscîndu-se noi și neașteptate armonii.

marius tătaru

aurelian dinulescu (galeria cupola, iași)

Laborios și perseverent, subtil și evitînd cu abilitate artificiozitatea, Aurelian Dinulescu posedă, fără îndoială, acele resurse obligatorii care-i permit să progreseze, fără a-și trăda propriile etape de evoluție.

Abandonîndu-se unei vădite tentații de savurare a riscului, el se apleacă asupra universului modelelor celebre din istoria picturii, *nu* însă pentru a le revizui conotațiile, într-o inutilă tentativă epigonică, ci pentru a medita noncoformist în preajma lor, fără a impieta asupra acestor momente de vîrf ale artei, transformate în mituri ale culturii moderne. Prea puțin preocupat deci de « interpretări », artistul caută cu obstinație modalitățile de reflectare ale propriului « eu » într-o colecție de idei, în imagini constituite într-un muzeu imaginar, asupra căruia își revendică dreptul integral de proprietate. Recitirea unor Rembrandt, Vermeer, Velasquez, Dürer, Van Gogh etc., nu constituie un pretext pentru îndoielnice prețiozități speculative, ci mult mai mult o metamorfozare interogativă a generoaselor sintagme iconologice ale acestor opere. Prin intermediul incursiunii preventoare, delicate chiar, în această lume față de care resimte un legitim respect, pictorul își conturează, cu binevenită discreție, scenografia unei lumi imagistice construite pe coordonate inventate. Cu necesară responsabilitate și simț al măsurii, oprindu-se cu răbdare asupra fiecărei sugestii oferite de propria-i fantezie, Dinulescu reușește să ofere efigii convingătoare ale unor incursiuni personale în bogăția de sensuri pe care le oferă modelele artistice comentate. Este remarcabil faptul că tablourile sale nu se supun tentației de a încerca să epateze facil, regizînd viziuni fantasmagorice, căci fantezia rămîne aici un element *implicat* poeziei picturii și nu doar *explicat*, prin procedee exterioare acesteia. Lipsa de stridență, de îndrăzneală gratuită, ce caracterizează această lume de fabulă a lui Aurelian Dinulescu se răsfrînge implicit asupra întregii game de mijloace a lucrărilor sale. Străină de excese, de împăstări, de urmărirea unor efecte gratuite, cromatica acestei picturi se supune, prin discreție și strictă adecvare, corenței unei construcții compoziționale limpezi și subordonate focalizării interesului asupra ideii centrale a ansamblului pictural. Artă de sobră retorică, servită de sinceritatea unui autentic suport poetic, pictura lui Aurelian Dinulescu are calitatea de a nu contrazice, prin perspectiva actualei expoziții logica unei evoluții pozitive prudente, dar corect orientate, pe linia urmăririi unor certitudini vizate încă în etape anterioare.

carmen paiu (galeria alfa, arad)

Un insolit tandem de particularități determinative se conturează cînd ne aflăm în situația de a delimita concluziile unei prime judecăți de ansamblu asupra ceramicii de producție recentă a lui Carmen Paiu. Un bine stăpînit control al rațiunii volumelor, responsabil de păstrarea echilibrului maselor compoziționale e completat, surprinzător (dar în sens pozitiv), de un duh al improvizației, care intervine spontan, în numele unei plăceri a eliberării formei de orice aparente predestinări ale unei viitoare deveniri.

Evoluția demonstrației întreprinse de ceramistă se petrece în limitele unei *serii* de obiecte, aflate

în strînsă interdependență logică, dar posedînd o largă independență plastică, ce nu împietează asupra unității ansamblului, ci are tocmai meritul de a păstra calitatea « surprizei vizuale » în măsura în care aceasta devine necesară originalității operei unicat.

În căutarea neartificială a unor semnificații majore, ceramica lui Carmen Paiu părăsește ferm cea mai mare parte a delectărilor « minore » procurate de abordarea calofilă a unei « arte decorative », dar păstrează, în același timp, cu intuiția tipică artistului obișnuit cu exploatarea jocurilor surprinzătoare ale formei în artele focului, capacitatea de a cultiva și pune în valoare calitățile materiei, rafinatele juxtapuneri de matități și rugozități, animate de contraste surde, adeseori prețioase, de culoare.

Derulate asemeni etapelor unui ritual inițiatic, « momentele » constitutive ale seriei de lucrări create de Carmen Paiu alcătuiesc etape de dezvăluire ale reflecțiilor asupra multiplelor aspecte posibile ale unui gest-ofrandă, al cărui efect se transformă, sub raport imagistic, într-o succesiune de variante conceptuale, în care diferitele întrupări ale unui arhetip formal tind către epuizarea relațiilor de sens ce se pot stabili între părțile acelui întreg pe care-l reprezintă demonstrația expozițională, în sine. Pentru că, într-adevăr, în numele unei categorice unități de structură și intenție se desfășoară întreaga evoluție a acestei înșiruiri tăcute de embleme ale unui timp comprimat în gesturi pline de o tainică forță de comuniune cu spațiul în care își duc existența. Producții ale unei neobișnuite alchimii a tehnicilor ceramice, lucrările acestea pun în mișcare atît rezervele unei fantezii strunite cu inteligență, cît și capacitatea de a încărca semantic funcționalitatea unui întreg *mediu* circumscris de opera propriu-zisă, prin instituirea unui comportament complex, integrator, ce tinde către zona de definiție a acelui tip de artă ce eludează granițele dintre genurile acreditate.

radu ionescu

tania samoilă-șeptilici

Galeriile de artă din Pitești au privilegiul de a adăposti expoziția unei pictorițe ajunsă la maturitatea talentului și experienței artistice fără să-și fi trădat elanul tinereții. Tania Samoilă-Șeptilici, retrasă la Cîmpulung, unde privește cu încîntare dealurile ce se înșiruie pe malul rîului Tîrgului, își face rare, prea rare, apariții în sălile de expoziții, însă atunci cînd se hotărăște ele echivalează cu o explozie, cu nevoia imperioasă de a scoate la lumină, de a-i lua pe toți cei din jur martori gîndurilor, bucuriilor și nedumeririlor sale.

Fostă studentă a Școlii de Arte frumoase din București — frecventînd atelierul lui Steriadi — și-a îndreptat apoi pașii spre Paris. Aici, la Academia Julian și apoi în atelierul lui André Lhote s-a format într-o epocă și atmosferă a eliberării artei de canoane, a îndrăznelilor apte să pună în evidență personalitatea artistului. Privindu-i astăzi lucrările constatăm, cu adîncă admirație, că nu și-a dezis nici profesorii și nici elanul de atunci.

Îndrăzneala cromatică și ineditul compoziției caracterizează ciclul intitulat « Conjugale » care reține, cu înțelegere și duioșie, cu neabătut umor relațiile dintre perechea legată pe vecie, dar peste care trecerea timpului și-a spus cuvîntul. Sub ochii noștri se derulează un film compus din scene care aduc, fiecare, o ipostază nouă, privită întotdeauna cu caldă simpatie față de oameni. Acest ciclu — tur de forță de inventivitate și putere de observație — realizat inițial sub formă de schițe surprinse fie în interior, fie pe plajă, și-a păstrat, odată reluat în tempera, nealterată verva și acea strălucire cromatică, specifică artistei, abia enunțată în schițe. Portretele în ulei ilustrează aplecarea artistei, mai îndelungată, asupra șevaletului. În lucrările în care modelul nu a vrut să se vadă ca într-o oglindă, calitățile de îndrăzneală cromatică și compoziție ne rețin. Cel ce n-a văzut expoziția, ci doar cataloagele, își poate imagina că artista vibrează doar la cele două subiecte: portretul și cuplul în diversele sale ipostaze. Ar fi profund nedrept, bunăvoința și generozitatea pictoriței, spiritul său ascuțit dar înțelegător al oamenilor, conferind acestei expoziții o dimensiune cu mult mai amplă decît i-a bănuit chiar artista însăși. Spiritul său viu și humorului îi răspund cu egală forță culorile curate, strălucitoare, îndrăznețe, așternute pe hîrtie în pete largi, radioase, de o mare expresivitate.

Pentru Galeriile din Pitești expoziția Taniei Samoilă-Șeptilici a fost un eveniment; avem convingerea că prin calitatea sa artistică, temă și amprenta puternică a personalității artistei, aceste opere ar lumina oricare dintre galeriile Bucureștilor.

ileana ceaușu-pandele

Întîlnirea cu acuarelele Ilenei Ceaușu-Pandele ne face să înțelegem, odată în plus, cît de neașteptate, de surprinzătoare, pot fi descoperirile unor fațete neobișnuite ale unor artiști pe care-i socoteam pe deplin configurați ca personalitate.

Ileana Ceaușu-Pandele a intrat în conștiința amatorilor de artă de la noi drept ilustratoarea inventivă și sprințară care « traduce » astfel textele puse la-ndemîna copiilor, făcîndu-i să iubească în egală măsură și cartea în sine. Ne așteptam deci să ne reîntîlnim cu propria noastră copilărie, să fantazăm într-o lume care nu se poate uita, care și-a pus o puternică amprentă asupra noastră, a tuturora. Surpriza a fost cu atît mai mare descoperind, la Căminul Artei, maturitatea încă romantică a unui artist încercat, care stăpînește acuarela cu destoinicie și dezinvoltură, exprimîndu-se cu bucurie și comunicînd, fără reticență, aceste sentimente semenilor săi.

În mod deliberat sau nu, expoziția se împarte în două cicluri pe care le-am numi, unul al realității, altul al amintirilor. Primul înfățișează peisaje care au reținut-o pe artistă în peregrinările sale. Fidel jurnal de călătorie, el consemnează detaliile, prezența unei case aruncate pe o colină, forma ciudată a unui pom. Cu ajutorul lor reconstituim peregrinările Ilenei Ceaușu-Pandele și descoperim pasiunea sa pentru locurile care farmecă prin simplitatea lor, peisajele cu orizont larg, îmbietoare la liniște și reverie. Al doilea ciclu pare a fi sinteza mai tîrzie a readucerii în memorie, selectate, recompuse, devenite dense, a unor mai vechi amintiri. De data aceasta detaliile s-au topit, locurile din recognoscibila topografie au devenit simbolice, poezia punînd în umbră realitatea imediată. Pete de culoare cu contur incert delimitează planuri ce se pierd departe la orizont în brume de toamnă sau întinderi pure, albe, de zăpadă.

Nici de data aceasta artista nu caută locuri aparte, spectaculoase, ci atmosfera de poezie pe care a intuit-o și pe care timpul a concentrat-o. Expoziția în care suflul cromaticii blînde de toamnă domină, este un moment fericit în carierea artistei, dezvăluind o fațetă necunoscută a personalității sale.

adrian-silvan ionescu

dan mihalache (galeria galateea)

În ultima sa apariție pe simezele Capitalei, Dan Mihalache se dovedește același împătimit al acromatismelor și ductului, readucînd desenul în prim plan, ca posibil motiv expozițional, fără a fi vorba de schițe premergătoare unor ample lucrări în devenire ci compoziții finite, purtătoarele unui mesaj filosofic. Spunem aceasta căci, cu desenele sale, ne găsim în plin simbolism — atît formal cît și ideatic — fiindcă nimic din ceea ce face nu este gratuit, lipsit de o încărcătură de simboluri investite cu forță evocatoare. Fereastra apare ca un leitmotiv al cunoașterii, al deschiderii ei spre spații ambigue, care pot releva lumi noi, necunoscute, posibile sau imaginare. Pentru artist, fereastra este un spațiu de trecere care-ți permite intrarea sau ieșirea spre, sau dinspre, un infinit nebulos, generos prin oferta a nenumărate speranțe.

În mai toate lucrările sale este manifestă tendința firesc umană spre curiozitatea generatoare a descoperirilor și cunoașterii macro — sau microcosmice — acesta fiind crezul de căpetenie al artistului. Sfera, simbol etern al perfecțiunii, este străpunsă de ferestre care ar putea realiza comunicarea cu interiorul — dar, în concepția lui, ferestrele acestea sînt închise, exceptînd una, fiindcă perfecțiunea este impenetrabilă și numai cu greu se poate dărui unor aleși.

O anxietate indicibilă plutește în spațiile închise sau în cele prea largi, accentuată și de curățenia formelor ce acuză singurătatea. Din lucrările lui Dan Mihalache, de după ferestre, din umbră, te urmăresc ochi dornici să-și relateze povestea și să atragă atenția asupra caducității frumuseții, a tinereții, a vremelniciei omului, similară cu cea a lucrurilor, a operelor de artă crezute eterne dar atît de ușor distructibile. Acesta este un bun prilej pentru artist de a face un excurs în muzeul său imaginar din care scoate la iveală chipuri de sfincși, de Nefertiti sau Gioconde, într-un arc aruncat peste timp, la îndemîna oricărui artist deprins a dispune cu munificiență, anamnetic, de moștenirea culturală universală. Dar, pe lîngă tonul general grav pe care îl abordează, Dan Mihalache este și un acid ironist căci, cu vîrful ascuțit ca o spadă al creionului său, ce lasă în urmă-i o linie curată și pedantă, sînt notate și observațiile sale malițioase la adresa falsității, a lipsei de curaj de a fi tu însuți, la carnavalul cotidian, la înstrăinarea de sorgintele țărănești într-o închipuită urbanizare, toate concentrate sub forma măștilor, simbolurilor ale simulacrului și simulării. Dan Mihalache se prezintă ca ilustratorul propriilor sale legende (ce poartă totuși, uneori, amprenta lecturilor din literatura fantastică fără ca aceasta să fie cumva în detrimentul originalității sale), rod al unei imaginații bogate ajutată și de o mînă deprinsă a folosi cu succes pata și hașura, creionul și tușul, în compoziții expresive ce fluctuează între realitatea tangibilă și onirismul pur.

cătălin davidescu

daniel zamfirescu (galeriile arta, craiova)

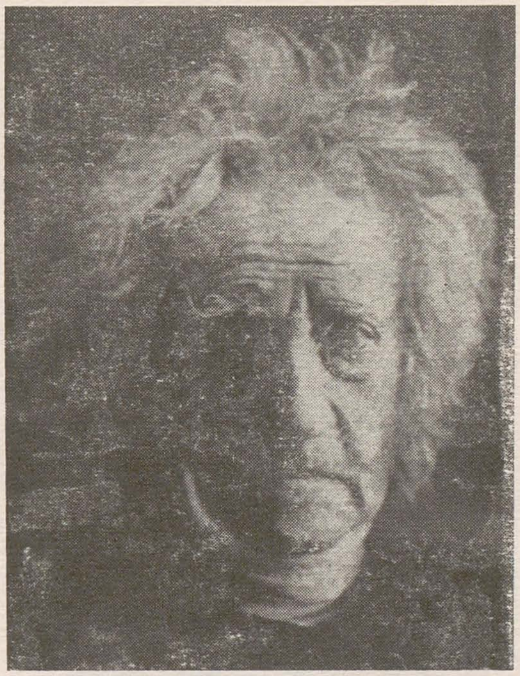
Debutul lui Daniel Zamfirescu, absolvent al Institutului Ion Andreescu din Cluj-Napoca, promoția 1982, se produce sub auspiciile unui inspirat motto, consemnat în postfața catalogului de Ion Grigorescu: « Vrem să rămînem într-o lume în care ne putem accelera visurile persoane ale persoanei noastre, ridicați în aer și strîngîndu-ne în brațe bunărăutatea ».

Tînărul plastician, nefixat încă într-o amprentă stilistică proprie, propune un nou tip de viziune în peisajul controversat al ultimelor generații de absolvenți, prin abandonarea « monomaniei naturmortiste » (Călin Dan) și opțiunea fermă pentru revigorare a figurativismului din perspectiva contemporaneității, cu o afișată preferință pentru portret și compoziție.

O pictură ușor manierizantă, unde se simte admirația pentru calitățile de meșteșug ale vechilor noștri meșteri freschiști, dar și ecourile unui onirism de factură De Chirico — constituie spiritele polarizatoare ce desemnează acest spațiu plastic. Nu trebuie să înțelegem prin aceasta o preluare talequale, ci o personală interpretare a acestor afinități. Lucrările lui Daniel Zamfirescu — o lume a forțelor vitale întoarse spre misterul afișat al subiectivității, în căutarea propriei limpeziri. Ne aflăm în fața unui mod de receptare etică a realității într-un discurs plastic de tip narativ. Lucrări ca: « Fuga în spațiu închis », « Icar pe caldarîm », « Dragoste absurdă a unui centaur pentru. . . », « Nopțile ascund crepusculi » etc., sînt nu doar o reacție calofilă la adresa experimentelor abstracte sau conceptuale, ci o curajoasă și uneori riscant de facilă ne-ascundere a subiectului, ex-punerea nefiind întotdeauna cea mai fericită modalitate de prezentare a eului. Personajul emblematic al acestui univers, fundamental romantic, este însuși autorul, prin seria de autoportrete expuse. « Ars poetica » acestui spațiu narcisist este explicată, dar nu ostentativ, fiind decodificată în lucrarea « Uceniciile de pînă acum ».

Structurată pe un grafism ferm, de o mare acuratețe, culoarea evoluează de la o nuanțată monocromie, în primele lucrări, spre o spontaneitate gestuală și o violență cromatică de tradiție expresionistă, în ultimele. Armonia robustă a limbajului și nota personală a acestui demers confirmă necesitatea actualei confruntări și credința într-o bună așteptare.

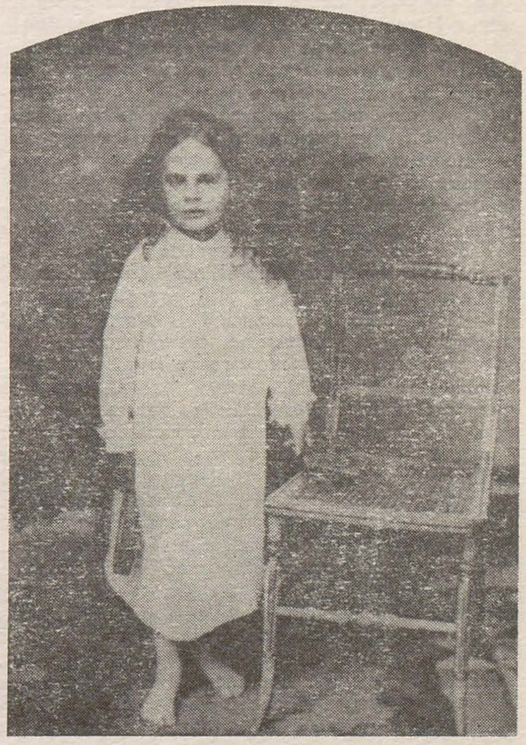
prerafaelitismul în fotografie



JULIA MARGARET CAMERON: *Sir John Herschel*
JULIA MARGARET CAMERON: *Compoziție*
DANTE GABRIEL ROSSETTI: *Jane Morris, 1865*
LEWIS CAROLL: *Fetiță, 1863*

adrian-silvan ionescu

O amplă și bine documentată expoziție de fotografie deschisă la Sala Dalles ne-a demonstrat interinfluența dintre nou-apăruta tehnică a artelor vizuale și pictură în Anglia mijlocului de secol XIX. Este simptomatic impactul avut de camera de luat vederi tocmai asupra creației prerafaeliților, ei înșiși tineri atît ca vîrstă cît și ca închegare într-o uniune artistică al căror ideal era tocmai viziunea cît mai fidelă și amănunțită asupra naturii și mediului ambiant. În acest fel fotografia se dovedea un ajutor neprețuit oferindu-le, pe lîngă detalii, formulele



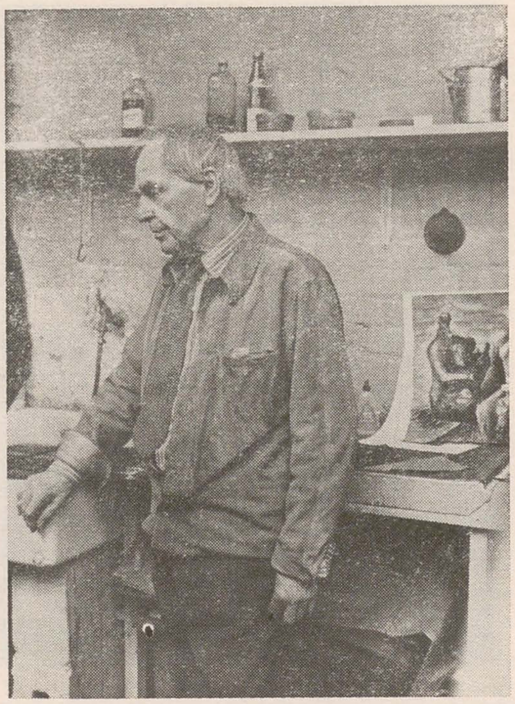
ei proprii de cadrare și surprindere a imaginii într-o înghețare atemporală a pozițiilor și expresiilor. Poate de aceea lucrările lor și au un aspect lemnos, cu o volumetrie pronunțată de sculptură îmbăiată în lumină, fără a lăsa umbre, fiind dominate de o viziune apropiată și rece de naturmortist (în special la William Holman Hunt și Ford Madox Brown). Titlul expoziției — « Fotografia prerafaelită » — putea induce în eroare căci, în afara lui Dante Gabriel Rossetti, nici unul dintre ceilalți membri ai « frăției » nu a practicat-o propriu-zis, deși mulți au folosit-o. La Rossetti se observă cel mai pregnant întrebuințarea ei ca arhetip nemodificat (poate doar puțin idealizat) al celor 9 imagini în care a surprins-o pe Jane Morris în 1865 (figură întreagă, în picioare, așezată, culcată, bust, profil) pentru lucrări ulterioare (« Reverie » din 1868, « Frunza de trandafir » din 1870). Fotografia le oferea prerafaeliților și sugestii pentru impostarea personajelor în compoziții. Portretul făcut lui John Ruskin de către John Everett Millais pare pur și simplu un colaj de fotografie colorată aplicat, fără umbre și volum, pe fondul foarte uvrajat al cascadei și stîncilor de la Glenfinals (pe care chiar pedantul critic, pasionat geolog amator, l-a învățat pe artist cum să le deseneze). Dacă în portretistică și compoziție cu subiect contemporan (precum duioasa lucrare « Logodna îndelungată » de Arthur Hughes) nu li s-a reproșat folosirea fotografiei, în schimb au fost criticați pentru ea în peisaj, cum s-a întîmplat cu « Ierusalimul și Valea lui Iosafat » sau « Marele sfinx și piramidele de la Gizeh » de Thomas Seddon — chiar Ruskin, un mare adept al daguerreotipului ca metodă de studiu pentru schițe preliminare, i-a dezavuat pentru acest lucru, susținînd adoptarea plein air-ismului. Furnizori pentru acest gen au fost fotografii Francis Frith și Roger Fenton, care călătoriseră în Egipt și Orientul Apropiat.

Există și o reacție inversă, de influență a tematicii picturii prerafaelite asupra fotografiei: subiecte religioase, alegorice sau istorice (inspirate în special de literatură, cu precădere de Sir Alfred Tennyson). Astfel, unii fotografi devin scenografi și regizori pentru a crea imagini narative, sofisticate, cu multe personaje, gestică variată, cît mai elocventă pentru subiectul ales, și figuri selectate cu grijă pentru a fi expresive și convingătoare în personajele ce le întrupează. Unii se ingeniază și în metode noi de lucru precum fotomontajele făcute de Henry Peach Robinson (« Lady of Shallot », « Elein privind scutul lui Lancelot », « Somnul », « Primăvara », « Femei și copii la țară ») sau experimentele de suprapuneri de clișee și expunerile combinate ale lui Oscar Gustav Rejlander. Dar, cea mai interesantă și mai originală, făcînd o fotografie de pură compulsație prerafaelită cu mijloacele proprii noii tehnici, este Julia Margaret Cameron, personalitate marcantă a pionierilor camerei. Și ea este atrasă de tematica medievală, elaborînd ilustrații la legendele arthuriene (« Lancelot și Guenevere », « Merlin », « Moartea regelui Arthur »), ca și de o portretistică alegorică, purtînd titluri poetice (« Sărutul păcii », « Înger la mormînt », « Cheamă-mă, te urmez. . . lasă-mă să mor »), unde drept modele își folosea familia, surorile și fiicele. Artista se baza mult pe efectele eclerajului pe care le specula la maximum, lumina decupînd pictural profilurile personajelor (mai totdeauna preferate pentru expresivitatea lor și pentru conturulrile curate). De altfel, ea era o maestră necontestată a portretului, neuitate rămînînd cele ale lui Tennyson, Darwin sau Herschel, cu aureolele de păr și barbă și atenția acordată privirii ca fereastră a introspecției. Acestea erau rezultatul unor serioase studii ale capodoperelor picturii universale și încercării de preluare și adaptare a unor sintaxe plastice în tehnica proprie ei — dovadă face un portret defată ce poartă consemnat pe el « after the manner of Perugino ». Fără a fi contaminată de tematica prerafaeliților de a căror societate se bucura, creația imagistică a reverendului, scriitorului și fotografului Charles Lutwidge Dodgson alias Lewis Carroll, impresionează prin suavitatea portretelor de copii ce exală inocență și duioșie.

Reunind fotografii de profesioniști ca și de amatori, alăturate reproducerilor după picturi pentru irecuzabilitatea ideii diriguitoare, expoziția demonstrează marea emulație pe care au suscitat-o în epocă perceptele « frăției prerafaelite » și marea lor influență asupra altor tehnici ale artelor vizuale.

henry moore
(1898—1986)

amelia pavel



Un secol străbătut în toate etapele, pînă aproape de încheierea lui, înseamnă, văzut din perspectiva operei complete a lui Henry Moore, o istorie concentrată a ideilor artistice principale vehiculate în secolul XX. Cronologic vorbind, și, prin faima lui, sculptorul britanic este astăzi un clasic al modernității; ar fi de adăugat că prin gîndirea, experiențele și opțiunile lui succesive, el încarnează ceva din însăși dialectica acestei modernități. Nu există un singur Henry Moore, ci mai mulți. Personalitatea lui prin acest adevăr se definește. Ca și reprezentanții mișcărilor artistice radicale din anii începutului de veac, Moore a respins în tinerețe tradițiile viziunii elino-romane, pentru ca mai tîrziu, în spiritul neo-clasicizant al perioadei imediat următoare primului război mondial, să le regăsească, aproape în duh penitent, integrîndu-le mai mult în desene însă decît în sculptură. Arta precolumbiană, cea mexicană în special, au avut pentru Moore în anii debutului un caracter de revelație. Mai tîrziu ecourile acestea în conștiința lui se vor atenua, fără a se stinge vreodată cu totul: energia tensionată, vitalitatea primitivă degajînd mister, calm și solemnitate a sculpturilor precolumbiene, vor stîrni, pînă la urmă, în formele și cele mai sofisticat — complicate ale artei lui Henry Moore. Amprenta geografică a teritoriilor natale, cu natura și arhitectura lor, a fost o constantă în creația sculptorului: îi plăcea s-o mărturisească într-o vreme cînd acest factor geografic îi lăsa încă indiferenți pe artiștii moderni. Accentua mereu fidelitatea sa față de lumea bio-organicului și a imperativelor ei, ale cărei legi — și cele mai ascunse — se străduia să le transcrie în ritmuri, în simboluri formale, în dialogul materiei sculpturale cu spațiul. Henry Moore nu ocolea însă, pentru aceasta, livrescul. Dimpotrivă, este unul din artiștii al căror impuls creator a fost în modul cel mai direct influențat, inițial, de o carte de estetică: « Vision and design » (Viziune și desen) de Roger Fry. Mai tîrziu va menționa lecturile lui literare și rolul lor formativ pe planul uman în general. Ar fi de remarcat că preferințele lui beletristice reflectă aceeași înclinare de a echilibra opozițiile: îl încîntă sentimentalul sumbru Thomas Hardy, dar și Dostoievski, pe care-l preferă lui Tolstoi, iar operele lui D. H. Lawrence i-au oferit o sursă de sugestii la fel ca și cele ale lui Stendhal. Există o observație a sculptorului cum că « romancierii au fost cei care au avut cea mai mare influență asupra mea ». Nu este acesta un detaliu neglijabil, ci unul care confirmă componenta literară a viziunii lui Henry Moore: opere cum sînt « Sculptorul căzut » și « Regele și regina » (1952), sau seriile de « desene din adăposturi » (1942—1943) sînt gîndite sub imperiul unei tensiuni, alta decît a vieții formelor: dincolo de ele pulsează o realitate a povestirii, cu aureola ei de act uman arhaic. Poate că latura « britanică » a sculpturii lui Henry Moore ar trebui căutată și în această zonă a reminiscențelor unei conștiințe ancestrale încărcată de narații. Dacă l-am așeza cu imaginația noastră pe artist în proximitatea fiecăreia din operele lui izolate voit în natură, ca și făcînd parte din ea, el ni se arată a fi un soi de sihastru vital instalat și el în plenitudinea vegetală și minerală a universului. La Much Hadham, unde Henry Moore s-a retras, imaginea artistului în ochii celor care-l vizitau acolo, insingurat la liziera naturii pure, tindea — poate se și vroia — să semene, parabolic, cu cea a unui monah prietenos. Și totuși, biografia sculptorului a fost una esențialmente socială. Ani în șir animați și fertili au fost petrecuți în imediata apropiere a lui Ben Nicholson și Barbara Hepworth. Vecinătatea de atelier poate fi recunoscută la fiecare din ei. Herbert Read îi vizita; uneori Braque și Fernand Léger, Walter Gropius, cînd și cînd Mondrian. Contactul lui Henry Moore cu Brâncuși a fost un moment memorabil nu numai în creația artistului britanic, ci pentru însăși evoluția sculpturii moderne. « Reducția obiectului întreprinsă de Brâncuși, spune Moore, mi-a fost de cel mai mare ajutor ». În același timp, el identifică în Brâncuși pe « misionarul », pe « eliberatorul sculpturii de excrescențele care încărcînd suprafețele ascun-

dea forma ». Prin aceasta, continuă Moore, « opera lui Brâncuși, dincolo de valoarea ei proprie, a avut o importanță istorică în dezvoltarea sculpturii contemporane ». Contactul lui Moore cu Brâncuși ia însă și caracterul unei confruntări între generații și tendințe. Omagiind perfecțiunea artizanală a artistului român și cultivata lui conștiință a formei unitare, Moore consideră că a venit ceasul «deschiderii» formelor, al nevoii de a « lega și combina laolaltă mai multe forme de dimensiuni variate, secționări și direcții, într-un întreg organic ». Sînt certe în această opinie prezențele divergente, dar bine armonizate de darul lui Moore pentru sinteză, ale ideilor cubiste și suprarealiste. Sînt la fel de certe acele prezențe și în lucrările lui, în special din perioada de la sfîrșitul anilor 30—40, cu unele recurențe și mai tîrziu. Interesul lui Moore pentru cubism a fost mărturisit de însuși artistul; cu Picasso, pe care-l socotea a fi fost « cel mai mare pictor al zilelor noastre », își găsea afinități în a considera firească integrarea « atitudinilor conflictuale », aparent contradictorii între ele. Coexistența organicului cu abstracția, gîndită de Moore ca semn distinctiv al artei secolului XX, a fost de multe ori rezolvată de sculptor, în sensul cubist al deplasării axelor, al întrepătrunderii formelor. « Compoziția » și « Femeia culcată », ambele din 1931, stau sub semnul ecourilor cubiste, amintind, prin unele intervenții iconografice — ale corzilor de ghitară de ex. — și de Braque sau Juan Gris. În toate aceste ecouri se strecoară — mai puțin observate — și unele venite din zonele Art-Nouveau-lui, cu unduirile lui de forme, dar și acel motiv repertorial de bază al personajului « înclinat » — cu subtextul lui narcisic. Despre raporturile lui Moore cu suprarealismul s-a vorbit cu unele rezerve. John Russell, de pildă, susține că pentru artistul britanic n-ar fi avut vreo semnificație conceptele literare, anecdotismul și în general imagistica antirațională ale suprarealismului; că doar din vocabularul lui de forme — de la Dali și Giacometti,

la Arp şi Max Ernst — ar fi extras sugestii, vizibile mai ales în lucrările prezentate în expoziţia din 1936, unde au ocupat un loc de seamă «obiectele»: «Compoziţia cu patru obiecte» — metaforizînd motivul mereu reluat de Moore al femeii culcate şi cele rezultate din interpretarea formelor de oase. Sînt în toate acestea ruperi iraţionale ale raporturilor dintre forme, care, stăpînite cu o autoritate austeră de Moore, exercită o stranie fascinaţie. Moore era conştient de efectele de acest fel, ba chiar le căuta, subliniind nu odată funcţia «misterului» în sculptură.

Din tot acest furnicar al circulaţiei de idei răsare, cu strălucirea unei originalităţi triumfătoare, gîndirea plastică a lui Henry Moore. Pe trei experienţe fundamentale se sprijină viziunea lui, în aspectele ei inovatoare şi precursoare: mai întîi pe ideea sensurilor — simbolice de fapt — ale raportului dintre plinuri şi goluri, dintre protuberanţe şi concavităţi ale materiei; apoi pe ideea capacităţii de metamorfozare a materiei şi mai ales a înrudirii mineralului cu vegetalul dar şi a substanţei umane cu el; în sfîrşit, pe credinţa în rolul esenţial al tensiunii materiei, care trebuie ajutată de artist să-şi poată exercita «presiunea» dinăuntru în afară, convertindu-se din prezenţă ontologică în prezenţă estetică, adică în ceea ce numim expresivitate.

În opera lui Henry Moore se pot distinge clar cîteva etape, dintre care prima şi a doua — în general socotite a cuprinde creaţia dintre 1924—1931 şi 1931—1939 — sînt net diferenţiate între ele şi, fiecare în felul propunerilor ei, foarte unitară. Marea expoziţie Henry Moore deschisă la Bucureşti în 1966 permitea urmărirea unei evoluţii spectaculoase, de la concepţia sculpturii ca bloc masiv, care coincide cu forma opusă spaţiului — este perioada de maximă acţiune a influenţei mexicane şi precolumbiene, dar şi a picturii neobiectiviste, în opere ca «Mamă şi copil» (1924—25), «Cap şi umeri» (1928) «Femeie culcată» (1929) — la concepţia sculpturii integratoare de spaţiu. Primele lucrări din această categorie («Compoziţiile» din 1932 şi 1933) indică un moment-pasager — în care Henry Moore este ispitit de sculptura — obiect finit, «perfect», apropiat de viziunea brâncuşiană. Curînd, începe să se definească însă, în etapele 1939—54, renunţarea sculptorului la acest ideal formal în favoarea, treptat tot mai accentuată, a formelor rupte, care-l duc spre anume formulări expresioniste, în acelaşi timp şi a ideii că spaţiul însuşi, prin «golurile» incluse în compoziţie, poate fi «sculptat». Anii 50—60 reprezintă punctul de maturitate al acestor idei, încarnate în numeroase variante, caracterizate prin alianţa dintre caligrafia elegantă a conturelor şi energia concentrată, de o vitalitate din ce în ce mai elementar mărturisită. Această etapă este uneori întreruptă de reapariţia unor preocupări mai vechi, din anii 40 ai desenelor şi sculpturilor pe teme de război, tratate fie clasicizant: «Femeie culcată drapată» (1952—53), «Luptător cu scut» (1953—54), fie din nou cu aluzii la simboluri arhaice din repertoriul precolumbian — «Cap cu coif» (1950), «Cap cu coif în umeri» (1950). Recurenţele acestea vor rămîne o permanenţă a sculpturii lui Henry Moore; regăsim «Capetele cu coif» şi în 1963 şi în 1966, după cum regăsim şi «obiecte» de tip hiperfinisat: «Ovalul cu vîrfuri» (1968—70) sau «Compoziţia» (1962), aflată la Muzeul de artă R.S.R., donată de artist.

Biografia umană a lui Henry Moore poate explica, la fel ca şi cea culturală, coexistenţele din personalitatea sculptorului. Născut la Castleford-Yorkshire la 30 iulie 1898, al şaptelea într-o familie de mineri cu mulţi copii, în care tatăl fusese cîndva învăţător, avea o cultură literară şi, în ciuda faptului că era, cum povesteşte sculptorul, «un adevărat tiran victorian» şi-a ajutat personal fiii să dobîndească o astfel de cultură, Henry Moore a învăţat la şcoala de artă din Leeds — cu programul ei strict tradiţional-clasic, unde a avut totuşi şansa să întîlnească oameni care posedau lucrări de Cézanne şi Gauguin, care-l citeau pe Kandinsky. A trecut apoi la Colegiul regal de artă din Londra şi, de acolo, cu burse de studiu, a ajuns în Italia şi Franţa. A fost o biografie pe cît de echilibrată şi ordonată exterior, pe atît de dinamic-dramatică interior: una din biografiile exemplare ale acelor existenţe, pe care le-am putea defini drept marile forţe ale culturii europene din secolul XX.

gheorghe i. anghel

două expoziţii

m. i. ispir

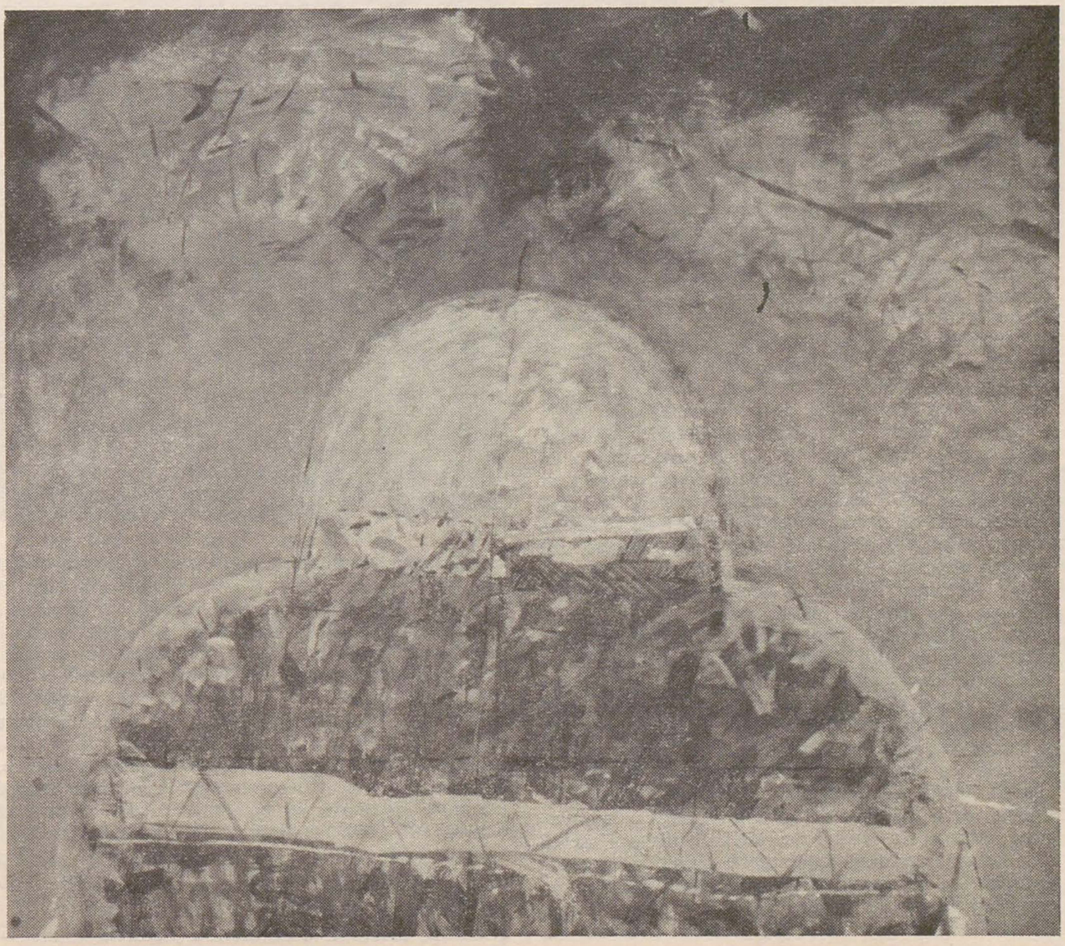
Aşa cum s-a mai menţionat la rubricile informative ale revistei, Gheorghe I. Anghel a deschis în acest an, peste hotare, două expoziţii care s-au bucurat, fiecare, de un frumos succes: între 15 mai şi 14 iunie la Galeria Kutscha din Salzburg şi apoi în august-septembrie la Galeria Şipka de la Sofia. A fost, pentru pictor, o dublă experienţă semnificativă a contactului cu publicul şi cu specialiştii din două medii artistice geografic distincte, cu atît mai mult cu cît lucrările prezentate, unele din cicluri expuse şi la recenta personală de la Dalles, altele din serii mai noi, definesc un spaţiu cultural foarte limpede marcat de spiritul locului, şi de o dimensiune autobiografică. Se poate spune că reacţiile criticii, ale presei scrise şi vorbite, ca şi ecourile în rîndul publicului, au evidenţiat acest timbru specific al picturii lui Anghel, însuşirea ei de a propune un model particular de construcţie spirituală.

Ciclurile de lucrări au apărut în înlănţuirea lor firească, reconstituind o lume unde existentul şi imaginarul se întrepătrund şi cîteodată se identifică. Or, întreagă această lume rămîne intim legată de spaţiul istoric al «Dunării de Jos». Uneori, elementele imaginii evocă repere concrete, reamintesc vestigiile culturii antice sau bizantine conţinute de pămîntul Dobrogei. Dar este vorba mai curînd de un univers de forme arhetipale, a cărui solemnitate pare îmblînzită de subconştientul pictorului, atent mereu la ceea ce s-ar putea numi organizarea iraţionalului.

Acest univers vizual se situează, simbolic, sub îndoitul semn al acvaticului şi teluricului. Apa e inclusă în orizontul imaginar al artistului chiar şi atunci cînd nu mai aparţine orizontului real: marea şi fluviul, dar deopotrivă «oamenii mării», legendele şi miturile lor, cele ale unui ţinut fertil şi fabulos, impregnat de memoria unor succesive focare de civilizaţie. Acvaticul se insinuează la toate nivelurile picturii lui Anghel, de la subiectul plastic pînă la epiderma ei de materie, transparentă, fluidă sau vîscoasă. Marea e, pentru Anghel, marea miraculoasă, primordială, care dă naştere *Insulei* sau *Nostalgiei orizontalelor*, care furnizează substanţa fabulărilor în jurul unor motive mitologice (de substanţă «mediteraneană»), care împresoară *Castrul roman* sau se ghiceşte la temelia *Monumentului bizantin*. Castrul devine, cîteodată, un «dar» al mării, piatra ruinelor sale se confundă cu pămîntul calcinat sau, ca şi cum s-ar lăsa pătrunsă de *umiditatea* ce o înconjoară, dobîndeşte moliciunea spongioasă a unui ţesut germinativ. Monumentul e văzut adesea, sub forma unui obiect preţios şi solitar, ivit la rîndu-i din pămîntul scăldat de ape, dar reunind, pe un plan imaginar, în structura sa, fecunditatea plebee a argilei şi somptuosul prestigiu al aurului. Miraculoasă relicvă, monumentul poate să apară acoperit, în unele lucrări, de caractere grafice împrumutate vechilor scrieri, şi înrudite cu misterul său.

În aceste cicluri unde Anghel opune, întrucîtva, teluricul acvaticului, pictorul îşi manifestă cu plenitudine preferinţa pentru acordurile de culori calde: ocruri, oranjuri, violeturi roşcate, etc., adăugîndu-le uneori negrul sau bronzul, în vreme ce taşismul său îşi păstrează fluiditatea. De altfel, motivul «construcţiei spirituale» şi tema germinaţiei libere a formelor fuzionează organic în lucrările cele mai recente, unde sinteza lor alcătuieşte însăşi plasma unui limbaj pictural împlinit în toate coordonatele sale.

Expoziţiile de la Salzburg şi Sofia au revelat vizitatorilor un artist a cărui aspiraţie e de a elibera şi totodată de a stăpîni materia picturală, atribuindu-i o funcţie poetică distinctă.

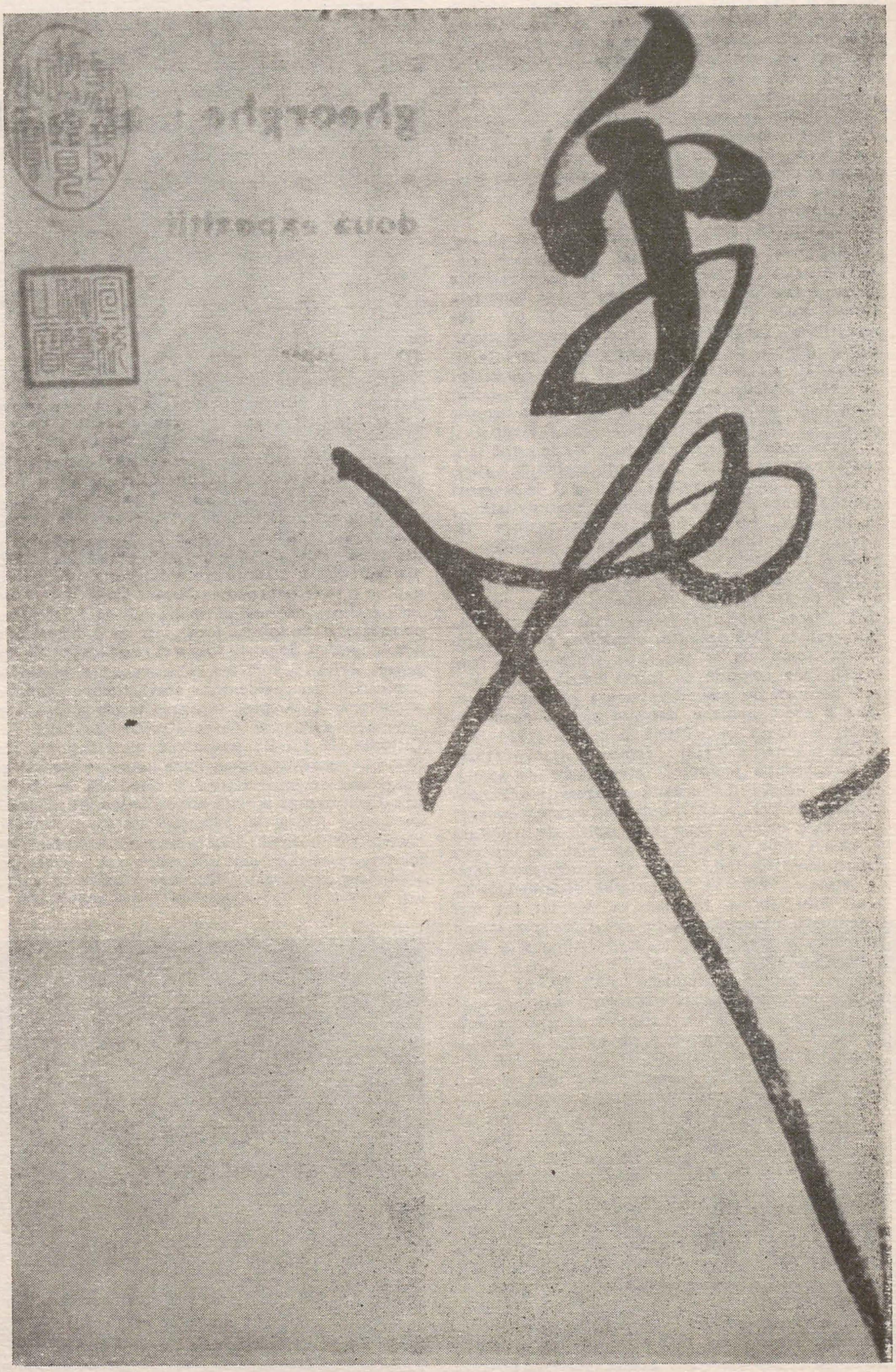


GHEORGHE I. ANGHEL: *Monumentul bizantin*

reflecții într-o galerie din beijing

valentin ciucă

În orizontul spiritului chinez pictura deține un loc privilegiat. Explicația unei asemenea situații relevă, de fapt, principiile imanente ale artei pensulei și tușului, acordul ei intim cu daoismul, precum și prestigiul individual al unor creatori de excepție.
Pentru occidental, arta chineză în general a putut părea multă vreme exotică, ezoterică, inhibată de dogme, claustrată într-un simbolism indescifrabil etc. Tentativele de apropiere, mai mult ori mai puțin parțiale, au dinamitat unele prejudecăți, fie ele reducționiste, fie excesive, înlesnind cunoașterea unui teritoriu fabulos în simplitatea imaginii plastice; bineînțeles, după ce codurile de lectură au fost asimilate. Simplitatea la chinezi, ca și la europeni de altfel, este echivalentul sintezei. Orice demers analitic comparativ, subliniind deosebirile, va sfîrși prin a accepta ideea de complementaritate. Indiferent de meridian, arta nu poate ignora raporturile individului cu sinele și cu Universul. Ba, dimpotrivă, aceasta pare a fi motivația ei primordială. Sigur, atitudinea artistului față de lume a diferit de la o epocă la alta, reflectînd schimbările de mentalitate specifice unui moment istoric sau unor concepții filosofice, dar tipul de reacție nu a depășit binomul subiectiv-obiectiv.
Privită dintr-o asemenea perspectivă, pictura europeană ar fi tributară subiectivității, atît în varianta impresionismului, cît și cea a expresionismului, în timp ce arta chineză aspiră spre obiectivitate absolută. Dar, mă întreb, contemplația despre care vorbește Guo Xi nu poate fi socotită o formă disimulată de subiectivitate? Simplul fapt al contemplației presupune, știm bine, o raportare la Univers, un mod de acțiune prin aparentă pasivitate. Dorința chinezului de a se împlini prin trăirea intensă a esenței tuturor lucrurilor existente în Univers nu traduce ea oare katabasisul propriu europeanului? Numele lui Guo Xi a fost invocat și în ambianța Galeriei de pictură a Academiei de Arte Frumoase de către rectorul acesteia, atunci cînd, aflat la Beijing, am încercat să formulez cîteva observații asupra unei lucrări, un peisaj montan din zona Hangzhou. Mi s-a relatat că, la nivelul mijloacelor de expresie, inovațiile sînt relativ puține și că, în cultul tradiției, unul și același motiv este exploatat generații de-a rîndul. Și asta deoarece chinezul este obsedat de perfecțiune. Unele peisaje te îmbie la contemplație, altele să le străbați cărările, iar cele mai subtile, pur și simplu, îți propun să trăiești. Toate însă sînt străbătute de fiorul perfecțiunii. Tabloul nu trebuie numai privit ci, îndeosebi, trăit. Spațiile albe, nepictate, exprimă suflul vital al Universului. Wu Chengyan ne sugerează a privi tablourile de format mic, orizontal, pentru că este locuit de Vid, în vreme ce compoziția de mari dimensiuni, deseori încărcată, e dominată de Plin și temperată doar de Vid. În ceea ce privește perspectiva, ea urmează alte legi decît cele ale atît de clasicei perspective lineare. Pictorul pare situat undeva pe o înălțime de unde are panorama întregului. Alături de idealul perfecțiunii, artistul aspiră și la cel al totalității. Raporturile dintre «interior-exterior», «îndepărtat-apropiat» subliniază concomitent ideea de echilibru, dar și de contrast. Comuniunea cu natura trebuie să fie întotdeauna totală, deci perfectă. Spiritul artei se identifică cu spiritul universal. Comentîndu-l pe George Rowley, interlocutorii mei acced la structura cvadripartită a sublimului, fiecare categorie corespunzînd celor patru nivele ale evoluției umane: îndemînarea practică, cultivarea facultăților dobîndite, abstractizarea, cunoașterea sau introspecția spirituală. Pictura ar fi în acest caz «aprofundarea pe plan imaginar a sufletului umanității». De aceea artistul chinez nu știe să rostească cuvîntul «eu», ci doar «dao». Avea, se vede, dreptate André Malraux: pentru a se pierde, chinezul trebuie să creadă mai întîi în el însuși. Or, ei nu doresc să capete conștiință de sine ca indivizi. De unde și ideea că suprema frumusețe a unei civilizații rafinate este necultivarea obstinată a eului.
Și totuși, privindu-le cu atenție picturile în ulei — tehnică relativ recentă în China — simt irepresibilul suflu al artei europene, chiar dacă abil mascat de recuzita simbolică tradițională. Ceea ce ne deosebește pare să le incite fantezia într-o asemenea măsură încît în spațiul aceluiași tablou poți întîlni fulgurantele senzații cromatice impresioniste și metafizica suprarealiștilor. Procesul contaminării, extrem de complex, creează deocamdată — nici nu s-ar putea altfel — produși hibrizi. Dar nevoia dialogului între tipurile noastre distincte de sensibilitate, de mentalități și de reacție în fața lumii își afirmă din ce în ce mai decis imperativele. Elocvent îmi pare de aceea gestul esteticianului Zong Baihua de a reevalua, încă o dată, diferențierile dintre pictura chineză și cea occidentală. Nu este acesta semnul nostalgiei față de un viitor dorit?



HUI-TSUNG (1082—1135): Fragment de manuscris caligrafiat

diferențele dintre pictura chineză și cea occidentală

zong baihua

Deși ar fi trebuit să aibă ca scop întreaga lume a frumuseții — respectiv frumusețea universală, frumusețea vieții și frumusețea artei — estetica a avut dintotdeauna ca punct de plecare și chiar ca unic obiect de cercetare doar frumusețea artelor.

Cum creația este realizarea de către om a idealului său de frumusețe, putem deci să detectăm în ea frumusețea, așa cum a fost percepută de fiecare națiune și fiecare epocă. Astfel, estetica occidentală s-a aplecat dintotdeauna asupra artei occidentale de la care pleacă. Arta vechilor greci a dat esteticii occidentale «forma», «armonia», «modelul natural», «unitatea în interiorul haosului», ca și alte probleme însemnate, iar importanța ei s-a prelungit pînă în zilele noastre. Începînd cu Renașterea, artele moderne au supus esteticii occidentale problemele «reprezentării vieții» și «revelării emoțiilor». Totodată, cea mai importantă artă chineză — pictura — a supus esteticii chineze problematica «suflului vital și grațios», «a artei pensulei și tușului», «a abstractului și concretului», «a principiilor Yin și Yang», «a clarului și obscurului», ca și altele asemenea(...) Izvorul frumuseții și artei rezidă în fluctuațiile provocate de contactul dintre sufletul profund al omului și mediului său înconjurător. Fiecare artă are drept temei adînc propriul său unghi de vedere asupra lumii și sentimentelor (...)

Care este sufletul chinez așa cum apare în pictura chineză? Prin ce diferă el de spiritul occidental? Lumea reflectată de sufletul vechilor greci este un cosmos, un cosmos suficient sieși, complet, armonios și pe deplin ordonat. Acest cosmos este finit și netulburat. Corpul uman este un microcosmos în interiorul macrocosmosului. Armonia și ordinea lui sînt un reflex al acestui macrocosmos. Iată de ce marii artiști greci socoteau că sculpturile corpului uman realizate de ei sînt simboluri ale zeilor. Filosofia lor considera armonia ca principiu al frumuseții. De la Renaștere, omul modern consideră cosmosul ca spațiu infinit și mișcare infinită. A trăi uman înseamnă a face față unei lumi infinite într-un nesfîrșit efort. Astfel, catedralele gotice se înalță spre cer într-un efort inepuizabil.

Ceea ce a pictat marele Rembrandt sînt numai imagini animate și dinamice care își asumă un spațiu vast și nelimitat. *Faust* al lui Goethe este o căutare fără capăt. În fond, se poate spune că deviza spiritului cultural occidental este: «Să cauți la nesfîrșit într-un cosmos inepuizabil».

Care anume este sufletul profund reprezentat de pictura chineză? Răspunsul e că aceasta nu ia lumea drept model al unei realități finite și suficiente sieși ce trebuie adorată și cu atît mai mult ea nu purcede la o căutare nesfîrșită într-o lume inepuizabilă, contrariată și neliniștită, ezitantă și stingherită. Spiritul pe care ea îl reprezintă «unește și topește în mod profund și tăcut natura și spațiul infinit într-un tot integral». Universul pe care îl revelă este calm, căci, urmînd legile firii, cosmosul, deși în mișcare, este calm, așa încît viața unită cu spiritul naturii este pe cît de calmă pe atît de dinamică. Imaginile pictate, munți și rîuri, personaje, flori și păsări, pești și insecte, sînt toate animate de un suflu vital și grațios. Dar cum natura este guvernată de legi («Calea» lui Laozi și Zhuangzi) și cum pictorii intră în acord perfect cu natura, în picturile lor există straturi de tăcere profundă.

Și astfel, păsările și florile, insectele și peștii de pe suluri, care toate par că dispar și se pierd în spațiul îndepărtat al cosmosului, denotă o întindere, o profunzime și o serenitate fără margini. Cît despre peisaje, ca de pildă cele ale lui Ni Yunlin, atît de concise și atît de simple, precum esența taoismului, acestea exprimă un calm infinit, reflectînd totodată structurile cele mai profunde, ultime, ale naturii. Este ca și conceptul lui Platon care afirmă, că, chiar dacă universul ar fi distrus, conceptul de munte și de rîu ar rămîne imuabil și indestructibil.

Chinezii socotesc că profunzimile acestui cosmos sînt un vid fără formă și culoare care totodată stă la originea tuturor lucrurilor și e sursa oricărui suflu, o forță eternă a creației. Laozi și Zhuangzi îl numeau «Calea», «Firea», «Neantul», iar confucienii «Cerul». Toate fenomenele terestre vin din vid și se întorc în vid. Deci fondul alb este temeiul real al picturii chineze. Pictura în ulei occidentală utilizează mai întîi un fond de culoare și apoi, pe deasupra, face să apară imaginea reală, conform legilor perspectivei. Domeniul său este un teritoriu specific și finit în interiorul lumii.

Dimpotrivă, pictura chineză etalează pe larg personajele în spațiul alb, și asta atît de bine încît nu știm dacă personajele sînt în spațiu sau dacă spațiul apare datorită personajelor. Oameni și spațiu se confundă, acest tot este inepuizabilul suflu vital și grațios. Gîndim că în această lume nemărginită nu există decît aceste cîteva personaje și asta ajunge. Dar să vezi numai aceste personaje pe fond alb nu înseamnă că lumea nu există. Căci fondul alb al picturii chineze, considerat în ansamblul concepției artistice picturale, nu este cu adevărat vid, ci este, într-adevăr, locul în care se desfășoară viața, unde se manifestă energia spirituală a cosmosului. Da Zhong-guang spune: «Prin înțelegerea mutuală a abstractului și concretului, tot ce nu este pictat devine un domeniu miraculos». Această parte nepictată este tocmai «Vidul» lui Laozi și Zhuangzi. El stă la originea tuturor lucrurilor și este sursa oricărui suflu. Pictura chineză de peisaj este foarte obiectivă, detașîndu-se de perspectiva subiectivă pentru a picta fluvii și munți de o mie de *li*. Mai bine escaladează înălțimile pentru a contempla norii și pîcla culmilor, firmamentul infinit și-i apreciază atmosfera sălbatică pentru care cosmosul infinit în întregime este fundalul acestei scene cu munți învăluiți în ceață. Pictorul chinez nu alege o anume scenă din natură ca să-i servească de «model», nu se așează în fața ei ca s-o picteze pentru a evita vreo neconcordanță între observatorul-creator și scenă. Pictura chineză de peisaj este adesea o întindere sălbatică, asemănătoare lumii primitive, unde nu există urmă de om, nici creator, nici observator. Ea este în fond ceva natural, o viață naturală. Astfel deci, deși utilizează clarul și obscurul, distanțele și dimensiunile, ea nu posedă nuanțele plastice văzute dintr-un punct de vedere bine determinat, ca în cazul picturii în ulei occidentale. Maniera în care arta chineză și arta occidentală privesc cosmosul, la fel ca și punctele lor de plecare, sînt fundamental diferite. Una este un spațiu concret și tangibil, manifestat prin linii și lumină (pentru pictura în ulei, radianța culorilor este cea care conferă scenei viață, culorile chinezești fiind simple și fără radianță, s-a ajuns cu necesitate la căutarea unei alte metode care constă în «spălarea» desenului).

Cealaltă este firmamentul nelimitat, cosmosul infinit în care peisajul fără umbră este pe rînd clar și obscur. Unii au vrut să contopească arta chineză și arta occidentală într-o aceeași pictură, încercare sortită eșecului, căci n-au ținut seama de faptul că viziunile cosmice sînt diferite. Lang Shining din dinastia Qing și modernul Tao Lengyue pot fi dați de exemplu (impresionismul occidental se sprijinea pe impresii resimțite dintr-un punct de vedere subiectiv, iar expresionismul era expresia fanteziilor și emoțiilor subiective, în timp ce pictura chineză reprezintă viața naturală obiectivă, ele nu pot fi confundate). Asta nu înseamnă că pictura chineză n-a manifestat niciodată individualitatea creatorului. De la bun început, calitățile sale spirituale au fost integrate pensulei și tușului.

Cîteodată, ele pot fi, de asemenea, sesizate într-unul sau două personaje, în peisaj, în arbori, apă, pietre, nori, în toată natura în întregul ei. Astfel, picturile chineze de peisaj din timpul dinastiilor Song și Yuan sînt cele mai realiste și, totodată, cele mai vii manifestări ale spiritului; sufletul și natura se confundă în ele. Aceeași situație și în cazul picturilor cu flori și păsări. Versurile lui William Blake:

«To see the world a grain of sand,
And Heaven in a wild flower»

(Să vezi lumea într-un grăunte de nisip
Și Paradisul într-o floare de cîmp)

ar putea, într-adevăr, să servească drept exergă pentru pictura rafinată cu păsări și flori a vreunui pictor din timpul dinastiei Song. O scenă dintr-o zi de primăvară este întrupată prin cîțiva muguri de flori de piersic și prin două sau trei păsări de apă care simbolizează vitalitatea infinită a naturii.

Chinezii nu se află ca Faust «în căutarea infinitului», ci, mai degrabă, descoperă și pictează infinitul într-un deal, o vale, o floare sau o pasăre; iată de ce ei sînt lipsiți de griji și mulțumiți de sine. Detașați de lume, ei nu sînt totodată izolați de ea. Pictura lor se străduiește să fie vie, fiind totodată extrem de realistă. Idealul lor este suflul vital și grațios, aspirînd în același timp la chietudine (...).

Traducere de *MARIUS ALEXIANU*
din revista *«Littérature chinoise»* nr. 2/1986

andrei oișteanu

Cu o istorie prodigioasă — care se confundă, de fapt, cu istoria scrisului și a imaginii — și beneficiind, de la începutul secolului XX, de o revalorificare explozivă, manifestările picto-poetice își dobîndesc astăzi în lume statutul cuvenit. Este meritul unei mișcări contemporane *(Nucleo Post-Arte)*, interesată în manifestarea / comunicarea artistică *inter-media*, în limbaje neconvenționale, de a fi orga-nizat, în Mexic, prima ediție a *Bienalei Internaționale de Poezie Vizuală și Experimentală.*
Deschisă cu o întîrziere de cîteva luni (datorită cutremurului catastrofal din Mexic, septembrie 1985), expoziția s-a bucurat de mare succes, cele 1500 de lucrări fiind expuse, în cursul anului 1986, în mai multe galerii din principalele orașe mexicane. Printre participanți — 500 de artiști plastici și poeți din 40 de țări — s-au aflat nume de rezonanță ca Ruggero Maggi (Italia), Christo (SUA), Valeri Scerstianoi (URSS), Roysuke Cohen (Japonia) ș.a. Din România au fost expuse lucrări de poezie vizuală semnate de Dan Mihălțianu, Marilena Preda-Sânc, Mircea Florian, Mirela Isăilă, Nicu Vladimir ș.a. Recent, César Espinosa — unul dintre organizatorii expoziției — a prezentat autorii români și reproduceri ale lucrărilor acestora în paginile publicației de specialitate POSTEXTUAL (Revista Internacional de Poesia Alternativa) Nr. 2/1986. În prezent, organizatorii pregătesc ediția a doua a bienalei, așteptînd lucrări de la artiști din toată lumea, pînă la 15 martie 1987, pe adresa: Post-Arte/César Espinosa; Apdo. Postal 45—615; 062020 México, D.F.; Mexico. Sînt acceptate lucrări de tipul: poezii vizuale / concrete / experimentale, poeme-obiect, cărți de artist, înregistrări de fono-poeme, documentații ale unor acțiuni poetice pe film, fotografii, diapozitive etc.

agenda u.a.p.

Întrevederi oficiale la sediul U.A.P.
Delegați ai R. S. Cehoslovacia — criticii de artă Zdenek Cubrda, Jitka Stankova, Jana Potuzakova, care au efectuat o vizită în țara noastră în perioada 14—25 octombrie 1986, în cadrul schimburilor culturale dintre U.A.P. din R.S.R. și U.A.P./R.S.C. Întrevedere la sediul U.A.P., la data de 15 octombrie 1986.
Delegația U.R.S.S.: A. S. Cvasov, pictor, rector la Institutul superior de arte industriale din Moscova, D. V. Evdokimov, redactor șef la editura « Moskowski Raboci » din Moscova, V. M. Scolnikov, director la Teatrul Moss-Soviet, S. N. N. Popov, atașat cultural al Ambasadei U.R.S.S. — oaspeții I.R.R.C.S.
Întrevedere la sediul U.A.P., la data de 21 octombrie 1986.
Gugliemo Lusignoli, sculptor italian, oaspetele C.C.E.S.
Întrevedere la sediul U.A.P., la data de 24 octombrie 1986.
Delegația austriacă: Peter Kutzer, șeful delegației, comisarul expoziției « Arta contemporană austriacă », 20—30 octombrie 1986, din partea Institutului de artă populară din Viena, artiștii amatori: Gertrud Büchler Krumpschmid, Luise Homayour, Monika Waltzer Martin Kouba cu soția — expozanții au fost oaspeții I.R.R.C.S. și au organizat la sediul I.R.R.C.S. o expoziție de artă plastică austriacă — acțiune încadrul schimburilor culturale dintreI I.R.R.C.S. și Asociația de Prietenie Austria-România.
Întrevedere la sediul U.A.P., la data de 25 octombrie 1986.
Deplasări în străinătate.
Cornel Radu Constantinescu, critic de artă, membru U.A.P., delegat oficial, membru în juriul Bienalei Internaționale de pictură de la Kosice. Deplasarea a avut loc în cadrul schimburilor culturale dintre U.A.P./R. S. România și U.A.P./R. S. Cehoslovacia în perioada 13—18 octombrie 1986.
Cornel Brudașcu, pictor, membru U.A.P. — filiala Cluj-Napoca, delegat oficial, s-a deplasat în Iordania la solicitarea companiei de publicitate « Gitco »/Iordania, la data de 27 octombrie 1986.

calendar

Mathe, Iosif, sculptor
n. 1904, 12 XII, Oradea
Studii de sculptură (1929—1933)

Sîmboteanu, Mireille, artist decorator
n. 1916, 14 XII, București
Studii de drept (1934—1938)
1974 — Premiul « Pana de aur » la Bienala internațională de păpuși folclorice (Cracovia)
1978 — Diplomă de onoare la Quadrienala internațională de artă decorativă (Erfurt)
Premiul Bienalei Internaționale de păpuși folclorice (Cracovia)

Baillayre, Tania, pictor, grafician
n. 1916, 13 XII, Petersburg
Studii de filologie (Sorbona), Academia de arte frumoase București cu J. Al. Steriadi

Nițulescu, Constantin, grafician
n. 1921, 14 XII, Brădet (Argeș)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » cu I. Molnar

Enea, Nicolae, sculptor
n. 1926, 12 XII Lucăcești, (Bacău)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1952) cu N. Dărăscu, C. Medrea

Bianu, Elena, graficiană
n. 1926, 16 XII, Cernavodă
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »

Albert, Ladislau, pictor
n. 1926, 3 XII, Petrila
Studii de pictură

Bitay, Zoltan, pictor
n. 1931, 3 XII, Cernei (Crișana)
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu »

Băiaș, Silviu, pictor
n. 1931, 13 XII, Mănășturel (Cluj)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » cu E. Popa
1965 — Premiul II pentru artă monumentală acordat de U.A.P.

Solcanu, Vasile, sculptor
n. 1936, 11 XII
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1963)

Flondor, Străinu, Constantin, pictor
n. 1936, 16 XII, Cernăuți
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » 1971 și 1978 — Premiul secției de critică U.A.P.

Braun, Ladislau, grafician
n. 1936, 29 XII
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »

dans ce numéro:

S'ouvrant sur la perspective d'un bilan de l'année artistique 1986, le sommaire du présent numéro de notre revue comprend la chronique du Salon républicain de petite sculpture (Théodore Redlow), une nouvelle rubrique intitulée « La relecture de l'œuvre » préfacée par le pr Dan Grigorescu, un commentaire sur la restauration de la Chapelle Brancacci dû au pr Vasile Drăguț, un essai sur le post-modernisme (Călin Dan), une analyse des subjectiles de la peinture à l'huile (Liviu Lăzărescu). En outre de ces rubriques il faut citer les articles consacrés à plusieurs artistes à l'occasion de leur exposition personnelle ou bien de leur anniversaire.

napoleon tiron

theodor redlow, alexandru chira, călin dan

Né le 26 février 1935 à Oasele (département de Galatzi)
Etudie la sculpture à l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1963—1970). Débute en 1970 et participe ensuite régulièrement aux Salons de sculpture, ainsi qu'à de nombreuses expositions collectives et de groupe en Roumanie et à l'étranger.
Exposition personnellees à Bucarest (1976, 1986) et Amsterdam (1986, Galérie City-Thought).
Exposition internationales: 1973 — Biennale internationale de petite sculpture, Budapest; 1974 — Quadriennale internationale d'art décoratif, Erfurt; Festival international d'arts décoratifs, Bromsgrove; 1976 — Biennale de Venise; Biennale européenne de sculpture, Paris. Participe aux symposiums de sculpture organisés à Măgura-Buzău (1970, 1974): Moravie-Tchecoslovaquie (1972) Arcuș-Covasna (1975); Iserlohn-RFA (1986), Sighetul Marmației (1986).
Prix et récompenses: 1970 — Prix pour la sculpture attribué dans le cadre du symposium de Măgura-Buzău; Bourse de l'Union des Arts Plastiques Bucarest; 1971—1972 — Bourse de la municipalité de Bucarest (Fr. Storck) 1974 — Prix de la Quadriennale internationale d'art décoratif, Erfurt; 1980 — Prix pour la sculpture attribué par l'Union des Arts Plastiques, Bucarest.

paul erdös

gheorghe vida

Né le 2 novembre 1916 à Hurez (département de Satu Mare). Etudie la peinture et le dessin à l'Ecole libre de peinture de Baia Mare avec Thorma Janos, Kriszán János et Mikola András et à Budapest avec Molnar C. Pal. Débute précocement en 1929. Expositions personnelles: 1929, 1931, — Satu Mare; 1932 — Carei; 1934 — Satu Mare, Oradea, 1935 — Timișoara; 1937 — Satu Mare; 1940—1943 — Budapest, Cluj, Oradea; 1954 — Bucarest, 1957—1961 — Baia Mare (céramique décorative); 1965 — Bucarest (dessin et céramique), Tg. Mureș, Brașov, 1966 — Baia Mare; 1976—1977 — Satu Mare, Bucarest Cluj-Napoca, Oradea, Sf. Gheorghe; 1981—1982 — Satu Mare, Cluj-Napoca, Bucarest. Exposition Alexandru Ciucurencu — Paul Erdös en 1959 à Budapest.
Alexandru Ciucurencu — Paul Erdös en 1959 à Budapest.
A partir de 1947 il participe assidûment aux expositions d'État, républicaines, départamentales, commémoratives et collectives organisées à Baia Mare, Satu Mare, Cluj-Napoca et Bucarest ainsi qu'à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger.
Expositions internationales: 1958 — Moscou (« Artistes des pays socialistes »); Lugano (Biennale d'art graphique); 1961 — Biennale de Venise; 1963 — Biennale de Sao Paulo Prix et distinctions: 1963 — Prix décerné par l'Etat roumain, 1964 — Maître Émérite ès arts de la R.S.R. 1977, 1979 — Lauréat du Festival national « Hymne à la Roumanie ».

ștefan sevastre

adrian guță

Né en 1929 à Ionășești (département de Galați). Diplômé de l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1950) où il fut l'élève de J. Al. Steriadi et Nicolae Dărăscu. Débute en 1953 et participe ensuite régulièrement aux expositions d'Etat, républicaines, municipales et commemoratives ainsi qu'à de nombreuses expositions de groupe en Roumanie, parmi lesquelles: « Etude I », « Etude II » (1967, Timișoara); Exposition du « Colloque Brancusi » (1967, Bucarest); « Le labeur de l'art » (1980—Bucarest), « Géométrie et sensibilité » (1982, Sibiu).
Expositions personnelles à Bucarest en 1964 et 1977. Expositions d'art roumain à l'étranger: 1959 — Minsk; 1968 — Orly (Paris), Frankfurt/Main, Prague; 1970 — Rome, Florence; 1971 — Belgrade; 1974 — Cuba; 1980 — Belgique. Participe au Festival international de peinture à Cagnes-sur-Mer (1971) et au Symposion International de peinture organisé à Prilep (1974). Auteur d'œuvres d'art monumental à Alba Iulia (Salle de l'Union, Portraits de personnages historiques, 1968) et Brăila (décoration extérieure, en collaboration, 1973). Depuis 1962 professeur de peinture au lycée « N. Tonitza ». Réalisateur et organisateur des expositions « Géométrie et sensibilité » (Sibiu, 1982) et « Science et art » (Bucarest, 1985), Athène, études, recherches, suivies de symposiums présidés par Ion Frunzetti, Dan Hăulică (Sibiu) et Vasile Drăguț (Bucarest).

marilena preda-sânc

magda cârneci

Née le 17 avril 1955 à Bucarest. Diplômée de l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. (1979). Débute en 1978. Participe aux expositions d'Etat, aux expositions des jeunes artistes ainsi qu'à 25 expositions collectives et de groupe organisées en Roumanie et à l'étranger. Expositions personnelles à Bucarest (1979, 1980, 1981, 1983, 1986) et New York (Bibliothèque roumaine, 1985). Expositions internationales Concours international de dessin « Joan Miró » Barcelone (1981): ARTEDER '82, Bilbao: Triennale de dessin, Nurenberg (1982), Mait-Art, Yokohama (1982, 1983); Concours international d'art graphique « Amici del Pomero », Milan (1983, 1984), Budapest (1984); Florence (1984, 1985); Impact Art Festival, Kyoto (1984, 1985); Correo '84 Mexique; Mail Art, Val Serena; INTERBEP, Tuzla; Concours internationale des jeunes Peintres, Sofia; JUNIJ, Ljublijana (1985); Mail-Art, Huston, San Francisco; Exposition internationale de dessin, Cul-des-Sartes; Exposition internationale de dessin, Pecs (1986); Triennale de dessin, Kalisz (1986). Oeuvres d'art monumental à Slatina (sgraffito), Alexandria (peinture murale), Bucarest (mosaïque-céramique et grès). Prix: Prix « Atelier 35 » pour la peinture, Bucarest; Medaille « Amici del Pomero », Milan.

indice 1986

Babeți, Coriolan, Atelierul, o « arcă a alianței», nr. 2, p. 6
Babeți, Coriolan, Teremia Mare și Lugoj, nr. 3, p. 25
Babeți, Coriolan, Călin Beloescu, nr. 7, p. 29
Babeți, Coriolan, Simion Lucaciu, nr. 8, p. 20
Babeți, Coriolan, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 28
Baihua, Zong, Diferențele dintre pictura chineză și cea occidentală, nr. 12, p. 39
Balaci, Alexandru, La sărbătoarea unei mari aniversări, nr. 5, p. 4
Barbosa, Octavian, Căsoaia, nr. 3, p. 13
Basarab, Radu, Săliște, nr. 3, p. 22
Batali, Luminița Adriana, Futurismul — o modalitate scenografică, nr. 10, p. 10
Bercea, Dana, Jurnalul galeriilor, nr. 5, p. 34
Bercea, Dana, Arhaism și modernitate — o lectură la grafica lui Ștefan Dimitrescu, nr. 7, p. 17
Brezianu, Barbu, Vatra lui Constantin Brâncuși, nr. 2, p. 8
Brezianu, Barbu, Tonitza într-o neștiută mărturie a lui Francisc Șirato, nr. 7, p. 11
Brezeanu, Gr., Piliuță, nr. 6, p. 20
Buculei, Mihai, Atelierul — autoportretul artistului, nr. 2, p. 24
Bușneag, Olga, Prin labirintul « Art Cologne », nr. 1, p. 38
Bușneag Olga, Georgeta Năpăruș: spectacolul unei reînnoiri », nr. 2, p. 31
Bușneag, Olga, Petru Comarnescu — Kalokagathon, nr. 8, p. 37
Bușneag, Olga, Meridiane, nr. 8, p. 39

Cârneci, Magda, Pictura lui Horea Paștina, nr. 9, p. 73
Cârneci, Magda, O sete de real, nr. 12, p. 28
Chira, Alexandru, Pictura lui Horea Paștina, nr. 9, p. 13
Chira, Alexandru, Napoleon Tiron: « Omul ca desen în spațiu», nr. 12, p. 9
Ciucă, Valentin, Reflecții într-o galerie din Beijing, nr. 12, p. 38
Cornea, Andrei, J. J. Winckelmann: Istoria artei antice, nr. 7, p. 38
Cosma, Gheorghe, Ștefan Constantinescu, nr. 8, p. 11
Costescu, Eleonora, Critica de artă la ora bilanțurilor (I), nr. 7, p. 35
Costescu, Eleonora, Critica de artă la ora bilanțurilor (II), nr. 8, p. 36
Covaliu, Brăduț, O artă de bogate semnificații, nr. 5, p. 11
Crișan, Maria Magdalena, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 35

Dan, Călin, Rodica Mazilescu, nr. 1, p. 14
Dan, Călin, Ioana Bătrînu, nr. 1, p. 17
Dan, Călin, Daniela Grușevski, nr. 1, p. 18
Dan, Călin, Theodor Aman în oraș și acasă, nr. 2, p. 19
Dan, Călin, Meridiane, nr. 2, p. 39
Dan, Călin, Nyeregyháza, Villany (R.P.U.), nr. 3, p. 28
Dan, Călin, Spiritul critic și determinările mediului, nr. 4, p. 34
Dan, Călin, Jurnalul galeriilor, nr. 4, p. 36
Dan, Călin, Atelier 35/Oradea, nr. 5, p. 32
Dan, Călin, Jurnalul galeriilor, nr. 5, p. 34
Dan, Călin, Silviu Băiaș, nr. 6, p. 27
Dan, Călin, Reportaj. . . nr. 6, p. 39
Dan, Călin, Geta Brătescu, nr. 7, p. 33
Dan, Călin, Teodor Graur, nr. 7, p. 27
Dan, Călin, Andrei Chintilă, nr. 8, p. 21
Dan, Călin, Marginalii la o expoziție, nr. 8, p. 29
Dan, Călin, Petru Rusu, nr. 9, p. 23
Dan, Călin, Istoria « subterană » a cărții, nr. 9, p. 25
Dan, Călin, Despre oglinzi, nr. 10, p. 22
Dan, Călin, Napoleon Tiron: « Omul ca desen în spațiu», nr. 12, p. 9
Davidescu, Cătălin, Maria Billek-Fratoștițeanu, nr. 1, 23
Davidescu, Cătălin, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 28
Davidescu, Cătălin, H. H. Catargi și poetica peisajului, nr. 12, p. 17
Davidescu, Cătălin, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 35
Drăguț, Vasile, Stîlpii înaripați ai lui Ovidiu Maitec, nr. 1, p. 7
Drăguț, Vasile, Meridiane, nr. 2, p. 39
Drăguț, Vasile, Măgura, nr. 3, p. 6
Drăguț, Vasile, Un posibil dialog cu istoria, nr. 4, p. 26
Drăguț, Vasile, Luminile unei torțe revoluționare, nr. 5, p. 14
Drăguț, Vasile, O temă de eternă frumusețe: maternitatea, nr. 6, p. 24
Drăguț, Vasile, Un ansamblu de cultură din epoca lui Alexandru cel Bun, nr. 7, p. 22
Drăguț, Vasile, Marin Gherasim, nr. 8, p. 41
Drăguț, Vasile, Restaurarea picturilor Sixtinei sau redescoperirea lui Michelangelo, nr. 8, p. 26
Drăguț, Vasile, Rememorare: Ottilia Michail-Oteteleșanu, nr. 9, p. 28
Drăguț, Vasile, Andrei Paleolog: Pictura exterioară din Țara Românească, nr. 10, p. 36
Drăguț, Vasile, Redescoperirea lui Masaccio, nr. 12, p. 24
Drișcu, Mihai, Carnet de critic (XII), nr. 1, p. 26
Drișcu, Mihai, O structură a existenței, nr. 1, p. 36
Drișcu, Mihai, Teodor Moraru, nr. 9, p. 17
Drișcu, Mihai, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 30
Drișcu, Mihai, Carnet de critic (XIII) nr. 10, p. 20

Enescu, Theodor, Atelierele lui Luchian, nr. 2, p. 13
Erdös, Paul, Epocă de mari elanuri revoluționare, nr. 5, p. 10

Francu, P., Jurnalul galeriilor, nr. 3, p. 35
Francu, P., Marin Gherasim, nr. 8, p. 14

Gheorghiu, Dragoș, Aspecte ale dinamicii arhitecturii românești de azi, nr, 5, p. 24,
Gheorghiu, Dragoș, Imaginile geneticei nr. 10, p. 6
Gherasim, Marin, Din istoricul Muzeului satului românesc, nr. 4, p. 18
Giurescu, Dinu C., « Io Mircea, mare voievod», nr. 9, p. 1
Grigore, Gheorghe, Bienala de pictură și sculptură '86, nr. 9, p. 3
Grigore, V., Oarba de Mureș, nr. 3, p. 19
Grigorescu, Dan, Virgil Almășanu, nr. 3, p. 2
Grigorescu, Dan, Lumea indienilor americani, nr. 3, p. 34
Grigorescu, Dan, Repere artistice pe noua hartă a țării (Expoziția filialelor Sibiu—Brașov), nr. 4, p. 10
Grigorescu, Dan, Înțelesuri ale tradiției, nr. 5, p. 13
Grigorescu, Dan, Semnificații ale unei arte angajate, nr. 6, p. 1
Grigorescu, Dan, Semnificația culorii la Tonitza, nr. 7, p. 4
Grigorescu, Dan, Ștefan Constantinescu, nr. 8, p. 11
Grigorescu, Dan, O artă a conștiinței culturale, nr. 9, p. 25
Grigorescu, Dan, Poezia asemenea picturii, nr. 10, p. 4
Grigorescu, Dan, Expoziția filialei Buzău, nr. 10, p. 29
Grigorescu, Dan, Eroi ai luptei poporului român pentru unitatea și independența patriei, nr. 11, p. 2
Grigorescu, Dan, Recitirea clasicilor, nr. 12, p. 13
Grigorescu, Marica, Jurnalul galeriilor, nr. 2, p. 33
Grigorescu, Marica, Grafica lui Kokoschka în România — amintiri despre artist, nr. 8, p. 22
Grigorescu, Marica, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 30
Grozdea, Mircea, O realizare a urbanismului contemporan, nr. 2, p. 3
Grozdea, Mircea, Meridiane, nr. 4, p. 39
Gusti, Dimitrie, Din istoricul Muzeului satului românesc, nr. 4, p. 18
Gușă, 'Ștefan V., Nicolae Tonitza la Durău, nr. 7, p. 4
Guță, Adrian, Ioana Kassargian, nr. 1, p. 24
Guță, Adrian, Tîrgul de artă '86, nr. 5, p. 26
Guță, Adrian, Filiala U.A.P. Craiova, nr. 6, p. 8
Guță, Adrian, 5 tineri gravori, nr. 8, p. 18
Guță, Adrian, Ștefan Sevastre, nr. 12, p. 22

Hatmanu, Dan, Climatul libertății, nr. 5, p. 10
Horga, Ioan, Simțirea spațiului românesc în Muzeul Satului, nr. 5, p. 16
Horșia, Horia, O secțiune investigatoare: trienala de design, nr. 1, p. 4
Horșia, Horia, Anamaria Smigelschi, nr. 9, p. 21

Ionescu, Adrian-Silvan, Colecția de atelier, nr. 2, p. 21
Ionescu, Adrian-Silvan, Bucșani, nr. 3, p. 17
Ionescu, Adrian-Silvan, Tîrgul de artă '86, nr. 5, p. 26
Ionescu, Adrian-Silvan, « La nord de Rio Grande », nr. 6, p. 34
Ionescu, Adrian-Silvan, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 30
Ionescu, Adrian-Silvan, Arta reclamei în presa românească a secolului al XIX-lea, nr. 10, p. 17
Ionescu, Adrian-Silvan, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 30
Ionescu, Alexandra, Țara își omagiază președintele, nr. 2, p. 1
Ionescu, Radu, Acum o sută douăzeci de ani, nr. 2, p. 17
Ionescu, Radu, Jurnalul galeriilor, nr. 2, p. 33
Ionescu, Radu, Atelier 35/Timișoara, nr. 5, p. 32
Ionescu, Radu, Centenarul Nicolae Tonitza la Bîrlad, nr. 7, p. 39
Ionescu, Radu, Jurnalul galeriilor, nr. 10, p. 31
Ionescu, Radu, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 30
Irimescu, Ion, O epocă de aur, nr. 1, p. 1
Irimescu, Ion, Măreață sărbătoare a întregii țări, nr. 5, p. 2
Irimescu, Ion, Evocare, nr. 11, p. 6
Ispir, Mihai, Lucia Ioan, nr. 1, p. 22
Ispir, Mihai, Jurnalul galeriilor, nr. 2, p. 33
Ispir, Mihai, Lindabrun (Austria), nr. 3, p. 28
Ispir, Mihai, Prilep (R.S.F.J.), nr. 3, p. 29
Ispir, Mihai, Iftimie Bârleanu, nr. 3, p. 30
Ispir, Mihai, Statut de tînăr artist, nr. 4, p. 33
Ispir, Mihai, Jean Monda: Stilul arhitecturii contemporane, nr. 7, p. 39
Ispir, Mihai, Meridiane, nr. 8, p. 39
Ispir, Mihai, Virgil Mocanu: Val Gheorghiu, nr. 9, p.
Ispir, Mihai, Discursul critic și șansa dialogului, nr. 10, p. 19
Ispir, Mihai, Pallady în două lucrări de tinerețe, nr. 12, p. 16
Ispir, Mihai, Două expoziții Gheorghe I. Anghel, nr. 12, p. 37

Keneres, Adina, Meridiane, nr. 1, p. 39

Lăptoiu, Negoiță, Jurnalul galeriilor, nr. 5, p. 34
Lăptoiu, Negoiță, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 28
Lăzărescu, Liviu, Pictura în ulei — un procedeu « închis», nr. 6, p. 32
Lăzărescu, Liviu, Despre suporturile picturii în ulei (I), nr. 8, p. 34
Lăzărescu, Liviu, Suporturile picturii în ulei (II), nr. 12, p. 25

Macarie, Gheorghe, Tonitza și contemporanii săi, nr. 7, p. 13
Marcu, Adela, Sighetu Marmației, nr. 3, p. 11
Marcu, Adela, Vitrina cărții, nr. 6, p. 35
Medeleanu, Horia, Jurnalul galeriilor, nr. 3, p. 35
Mihăiță, G., Jurnalul galeriilor, nr. 5, p. 34
Mitre, Mihai, Alexandra Gheorghe, nr. 1, p. 19
Mitre, Mihai, Hortensia Masichievici, nr. 1, p. 20
Mitre, Mihai, Vladimir Streletz, nr. 9, p. 11
Mocanu, Aurelia, Tapiserie și sculptură contemporană la Dalles, nr. 6, p. 5
Mocanu, Aurelia, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 35
Mocanu, Aurelia, Centenar Ștefan Dimitrescu, nr. 7, p. 15
Mocanu, Aurelia, Salonul republican de grafică '86, nr. 8, p. 5

Nicolau, Edmond, Dialectica relației creator-receptor, nr. 5, p. 22
Novicov, Ramona, Atelier 35/Baia Mare, nr. 5, p. 32

Oișteanu, Andrei, Fișe pentru a antologie de poezie vizuală românească, nr. 10, p. 13
Oprea, Petre, George Leolea, nr. 6, p. 29

Pamfil, François, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 2
Pavel, Amelia, Aspecte ale artei contemporane, nr. 4, p. 30
Pavel, Amelia, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 28
Pavel, Amelia, Meridiane, nr. 9, p. 37
Pavel, Amelia, Henry Moore (1898—1986), nr. 12, p. 36
Petrache-Lemny, Doina, Jurnalul galeriilor, nr. 4, p. 36
Petrache-Lemny, Doina, Meridiane, nr. 4, p. 39
Petrache-Lemny, Doina, Jurnalul galeriilor, nr. 5, p. 34
Petrache-Lemny, Doina, Jurnalul galeriilor, nr. 10, p. 31
Petrescu, Paul, Atelierul, nr. 2, p. 4
Petrescu, Paul, Jurnalul galeriilor, nr. 3, p. 35
Petrescu, Paul, Ideea contemporană a muzeelor etnografice în aer liber, nr. 4, p. 28
Petrescu, Paul, Simțirea spațiului românesc în Muzeul Satului, nr. 5, p. 16
Petrescu, Paul, Tancred Bănățeanu: « Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare », nr. 5, p. 39
Petrescu, Paul, Gaál Andras la cincizeci de ani, nr. 10, p. 28
Petrescu, Paul, Paul Drogeanu: Practica fericirii, nr. 10, p. 37
Pintilie, Andrei, Personalități și grupări feminine în artele plastice, nr. 1, p. 12
Pintilie, Andrei, Flavia Creangă, nr. 1, p. 15
Pleșu, Andrei, Urmașii Domniței Ralú, nr. 3, p. 32
Pleșu, Andrei, Preliminarii la o fenomenologie a dialogului dintre artist și critic, nr. 7, p. 37
Pleșu, Andrei, Pictura lui Horea Paștina, nr. 9, p. 13
Popescu, Carmen, Jurnalul galeriilor, nr. 2, p. 33
Popescu, Carmen, Jurnalul galeriilor, nr. 4, p. 36
Prelici, Daniel, Vasile Socoliuc, nr. 9, p. 19

Redlow, Theodor, Jurnalul galeriilor, nr. 1, p. 28
Redlow, Theodor, Ion Frunzetti: Pegas între Meduză și Perseu, nr. 2, p. 38
Redlow, Theodor, Aspecte ale dinamicii creativității în arta românească, nr. 4, p. 12
Redlow, Theodor, O artă a conștiinței artistice, purității și rigorii (retrospectiva Mihai Horea), nr. 5, p. 28
Redlow, Theodor, Donația Catinca C. Ressu, nr, 7, p. 20
Redlow, Theodor, Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 30
Redlow, Theodor, Marin Gherasim, nr. 8, p. 14
Redlow, Theodor, Ion Sălișteanu, nr. 9, p. 6
Redlow, Theodor, Pictura lui Horea Paștina, nr. 9, p. 13
Redlow, Theodor, Jurnalul galeriilor, nr. 10, p. 31
Redlow, Theodor, Arc peste timp, nr. 12, p. 3
Redlow, Theodor, Salonul de sculptură mică, nr. 12, p. 6
Redlow, Theodor, Napoleon Tiron: « Omul ca desen în spațiu », nr. 12, p. 9

Saint-Georges, Didia, Grafica lui Kokoschka în România, Amintiri despre artist, nr. 8, p. 22
Sburlan, Simona, Filiala U.A.P. Pitești, nr. 6, p. 12
Stahl, H.H., Din istoricul Muzeului satului românesc, nr. 4, p. 18
Stendl, Ion, Ștefan Constantinescu, nr. 8, p. 11

Șușară, Pavel, Personalitatea lui Dinicu Golescu și receptarea artei europene, nr. 10, p. 8

Tătaru, Marius, Jurnalul galeriilor, nr. 1, p. 28
Tătaru, Marius, Statut de tînăr artist, nr. 4, p. 33
Tătaru, Marius, Expoziția filialei U.A.P. Oradea, nr. 8, p. 8
Tătaru, Marius, Arta tinerilor din Iași. Notații preliminarii, nr. 12, p. 29
Tătaru, Marius, Jurnalul galeriilor, nr. 12. p. 30
Theodorescu, Răzvan, Cultură și istorie românească în Muzeul Satului, nr. 4, p. 24
Titu, Alexandra, Atelierul, un spațiu privilegiat, nr. 2, p. 25
Titu, Alexandra, Arta, puls al marelui prezent, nr. 4. p. 6
Titu, Alexandra, Nicolae Tonitza — critic, nr. 7, p. 9
Titu, Alexandra, Expoziție de artă plastică dedicată Anului Internațional al Păcii, nr. 11, p. 3

Vasiliu, Anca, Monografia Renoir, nr. 1, p. 37
Vasiliu, Anca, Jurnalul galeriilor, nr. 2, p. 33
Vasiliu, Anca, Elogiul satului românesc, nr. 5, p. 20
Vasiliu, Anca, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p.28
Vasiliu, Anca, Dan Dinescu, nr. 9, p. 26
Vasiliu, Anca, Alegorii în pictura murală brâncovenească, nr. 12, p. 13
Vida, Gheorghe, Monica Vaida, nr. 1, p. 16
Vida, Gheorghe, Lăzarea, nr. 3, p. 16
Vida, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 4, p. 36
Vida, Gheorghe, Teodor Harșia, nr. 6, p. 16
Vida, Gheorghe, Denés Molnar, nr. 7, p. 25
Vida, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 28
Vida, Gheorghe, Meridiane, nr. 9, p. 37
Vida. Gheorghe, Cărți, idei, nr 11, p
Vida, Gheorghe, Paul Erdös, nr. 12, p. 19
Vida, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 30
Vlah, Ana, Marin Gherasim, nr. 8, p. 14

Zărnescu, Narcis, Albumul « Brăduț Covaliu », nr. 4, p. 17